

UNIVERSIDAD DE PANAMÁ
VICERRECTORIA DE INVESTIGACION Y POSTGRADO
FACULTAD DE BELLAS ARTES

LA REPRESENTACIÓN DEL PASADO Y LA IMAGEN DE LA IDENTIDAD
NACIONAL A TRAVÉS DEL MUSEO DE ARTE RELIGIOSO COLONIAL (MARC)

POR CANDY BARBERENA

CÉD. 4-118-519

TESIS PARA OPTAR AL GRADO DE MAGISTER EN ARTES VISUALES CON
ESPECIALIZACIÓN EN HISTORIA, CRÍTICA Y TEORÍA DEL ARTE

PANAMÁ, REPÚBLICA DE PANAMÁ

2016

DEDICATORIA

A mi hijo Luis Carlos Rubio Barberena

(1988- 2016)

AGRADECIMIENTOS

Mi muy especial agradecimiento al profesor Francisco Díaz Montilla, director de esta tesis por su invaluable asesoría, de principio a fin. Mi gratitud a Nicola Carratta por sus atinadas contribuciones en el campo de la restauración y conservación del patrimonio y a sus orientaciones en la historia del arte italiano.

Epígrafe

“Il bene supremo al quale l’uomo deve tendere é la conoscenza. É grazie alla conoscenza se si é giunti fin qui a senza di essa non possono affermarsi tutti gli altri valori fondamentali dei quali l’ uomo sente il bisogno per vivere con consapevolezza”.

Rita Levi – Montalcini

Índice General

DEDICATORIA.....	ii
AGRADECIMIENTOS.....	iii
EPIGRAFE.....	iv
RESUMEN.....	viii
ABSTRACT.....	xi
INTRODUCCIÓN.....	xiv
 CAPÍTULO 1. FUNDAMENTOS CONCEPTUALES Y METODOLÓGICOS.....	1
1.1 El continuo proceso de la identidad cultural.....	1
1.2 Problema de investigación.....	6
1.2.1 Enunciado de la investigación.....	7
1.2.2 Formulación del problema.....	9
1.2.3 Importancia de la investigación.....	10
1.3. Metodología.....	14
1.4. Definición de términos.....	15
1.5. Limitaciones.....	18
1.6 Hipótesis.....	19
 CAPÍTULO 2. LA EXPERIENCIA PANAMEÑA EN MUSEOS.....	22
2.1 Antecedentes.....	22
2.2 Contexto global.....	24
2.3 Contexto centroamericano.....	27
2.4 Contexto panameño.....	28
2.5 El legado de Reina Torres de Araúz.....	31
2.6 El proceso evolutivo del Museo de Arte Religioso Colonial.....	36
2.6.1 Antecedentes.....	36
2.6.2 Aspectos históricos del MARC.....	36
2.6.2 Inventario de obras del MARC.....	41
 CAPÍTULO 3. EL ARTE RELIGIOSO COLONIAL EN PANAMÁ.....	43
3.1 Caracterización de ‘arte religioso’.....	43
3.1.1 Arquitectura.....	46

3.1.2 Los púlpitos	48
3.1.3 Los retablos en las iglesias, conventos y ermitas	49
3.1.4 Mobiliario	52
3.1.5 Pintura.....	53
3.1.6 Platería.....	58
3.1.7 La demanda de la imaginería religiosa en Panamá	59
3.1.7.1 Las referencias documentales de escultura y pintura	59
3.2 Formación.....	65
3.3 Aproximación crítica al arte colonial-religioso panameño.....	67
3.4 Las Escuelas Quiteña y Cuzqueña: sus influencias en el arte hispanoamericano	78
3.5 Evolución icónica de once pinturas de los siglos XVII y XVIII expuestas en el Museo de Arte Religioso Colonial: su relación a la influencia recibida de las escuelas andinas y sus respectivas referencias a obras académicas europeas.....	83
3.5.1 La iconografía de la Mater Dolorosa.....	87
3.5.2 La iconografía de Ecce Homo	92
3.5.3 San Miguel Arcángel.....	97
3.5.4 Arcángel San Rafael (escuela hispanoamericana).....	99
3.5.5 Tabla policromada: Educación de la Virgen	101
3.5.6 San José con el Niño.....	104
3.5.7 Nuestra Señora de la Merced.....	106
3.5.8 Jesús de las monjas de Maryknoll	107
3.5.9 Sagrado Corazón	107
CAPÍTULO 4. EL ROL DEL MARC EN LA AFIRMACIÓN DE LA HISTORIA Y LA IDENTIDAD NACIONAL.....	110
4.1 Patrimonio, memoria y cultura	110
4.2 Diversidad cultural e identidad: transitismo e interoceanidad	114
4.3 La psicología del hombre panameño y la identidad	117
4.4 Algunos retos.....	120
4.4.1 La memoria como símbolo social de preservación identitaria	121
4.4.2 La transferencia de conocimiento.....	123
4.4.3 La promoción de la creación artística	127
4.4.4 El reforzamiento cultural y la identidad panameña.....	128
4.4.5 La conservación del patrimonio cultural	130

CAPÍTULO 5. EL FUTURO DEL MARC	132
5.1 Estado actual.....	132
5.2 El MARC y su primer APP	137
5.3 Las innovaciones tecnológicas en el entorno del mundo de los museos.....	138
5.4 El MARC y la educación.....	148
5.5 Esbozo de una propuesta museística sostenible para el MARC.....	149
5.6 Estudio de opinión.....	152
 CAPÍTULO 6. CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES	 164
6.1. Resultados fundamentales	164
6.2 Conclusiones y discusión.....	166
6.3 Recomendaciones	169
 BIBLIOGRAFÍA	 171
ANEXOS	182
 1. Instrumento para encuesta al público visitante al MARC	 182
II. Entrevistas.....	188
III. Catalogación de obras.....	199

RESUMEN

El Museo de Arte Religioso Colonial (MARC) es parte fundamental del proceso de registro de la memoria cultural y, por lo tanto, no puede permanecer aislado al crecimiento global, en cuanto a su potencial como medio para fortalecer las identidades y el desarrollo de nuestro país como un compromiso ineludible con las generaciones venideras. El MARC, entre otras cosas, nos dice o pone de manifiesto que sin cultura histórica no hay conciencia política y que, cuando se descuida un sitio histórico, se borra de la memoria de un pueblo; se le despoja de su verdadero, único e irrepetible pasado.

En este estudio, partimos desde la evolución del MARC, sus orígenes y su estado actual analizando su rol como reforzador de la identidad cultural panameña. Escrutamos en las obras, buscando las influencias artísticas recibidas, analizamos las percepciones del público en diversas variables mediante una encuesta de opinión y entrevistamos grupos de especialistas que intervinieron con sus acotaciones, sobre todo en el área de patrimonio y conservación para coadyuvar a recrear el escenario que proyecta o no el MARC. Contiene, además, estudiadas formas de redireccionar su misión museística, recomendando la realización de planeamientos comunicacionales entre otros esfuerzos a nivel institucional e, incluso, como sociedad. En ese sentido, los museos son una fuente para el conocimiento y preservación del patrimonio cultural de la nación; por ello, es imprescindible fortalecer el aspecto educativo.

Colocamos al MARC dentro del escenario de nuestra identidad nacional, un proceso que se define como continuo, un proceso de siglos que ha condicionado la propia visión de nuestra panameñidad (v.g., el *transitismo* o la cultura de la *interoceanidad*), y que hoy se

enmarca en la era de la globalización. El investigar el tema de la identidad nacional desde el punto vista de las funciones del MARC, nos ofrece una invaluable visión de nosotros mismos articulada, básicamente, sobre tres aspectos del ser nacional: (i) Lo religioso, (ii) lo ético-moral, (iii) lo estético. Desde esta perspectiva ético - religiosa, el MARC deviene idealmente en un espacio o en un canal comunicativo desde el cual se interpela al pasado, nuestro pasado; pero, igualmente, en un espacio en el cual ese pasado nos interpela a nosotros hoy.

Nos propusimos evaluar qué sentido tiene todo eso para nosotros hoy, qué valor tiene realmente el patrimonio cultural, condición esencial de identidad.

El MARC fue fundado con el fin de divulgar la cultura a través de la conservación, custodia y valoración del patrimonio, propiciando la libertad de expresión y participación de todos los sectores de la sociedad. Si se fomentan, también, los intercambios culturales entre los ciudadanos, esto redundaría en mayor apreciación del patrimonio y su historia. El Estado panameño está, por la Constitución, comprometido a promover, desarrollar y custodiar dicho patrimonio. Hay fundamentos constitucionales para la protección del patrimonio cultural y la identidad, y esto quiere decir que las funciones del MARC pueden entenderse en clave constitucional. Entonces, es válido el cuestionarnos, ¿Contribuye el MARC a la valoración del patrimonio cultural panameño y al reforzamiento de la identidad nacional?

Somos parte de un todo. Las personas somos parte de una familia y, al mismo tiempo, somos partícipes e integrantes de una comunidad, de una provincia, de una comarca, de un país. Entonces, de la misma manera en que heredamos bienes materiales y las tradiciones de

nuestras familias, también recogemos el legado de la cultura que determina a la sociedad donde crecemos y nos desarrollamos.

Palabras claves: identidad cultural, patrimonio, memoria cultural, conservación, arte colonial religioso.

ABSTRACT

The Museum of Religious Colonial Art (MARC) is a key part of the of cultural memory registry and, therefore, it should not remain isolated to global growth, in terms of its potential as a resource of strengthening the identity and development of our country, as an unavoidable commitment to our future generations. MARC among other roles shows and makes it evident that without historical culture there will be no political awareness and that when a historical site is neglected, it is erased from the people's memory; stripping them of their true, unique and unrepeatable past.

We started this investigation with the evolution of MARC, its origins and its present status by analyzing its active role in reinforcing the Panamanian cultural identity. We have examined its artworks, considering the effect of foreign artistic influences. We analyzed its public's perceptions based on several variables through an opinion poll. Interviews were carried out among groups of specialists involved with stage directions especially in the areas of heritage and conservation, to help us in recreating or not MARC's scenario of projection. This study also presents various methodologies for redirecting the museum's mission, through recommendations of executing strategic/communicational plans, amongst additional efforts, not only applicable at an institutional level, but also at the societal level. In this sense, museums are a source of knowledge and preservation of our nation's cultural heritage; and therefore, it is essential to strengthen the educational aspect.

We have highlighted the museum within the scenario of our national identity, a process defined as continuous, and centuries old that has conditioned our very own vision of Panamanian identity (e.g., “transitional” or “interoceanic”), and that today it is shaped in the era of globalization. Examining the issue of national identity from the point of view of MARC’s roles offers us an important view of ourselves articulated on three basic aspects of national identity: (i) religious, (ii) ethical-moral, (iii) aesthetic. From this ethical - religious perspective, MARC evolves ideally in a universe or a communication channel the challenges of the past, *our* past; but also in a universe in which that past challenges us today.

Our objective is to assess what sense does this have for us today, and its real value of our cultural heritage, an essential condition of national identity.

MARC was founded in order to promote culture through conservation, custody and heritage valuation, promoting freedom of expression and participation of all sectors of our society. Promotional efforts of cultural exchanges carried out between citizens, will lead to further appreciation of our cultural heritage and history. The Panamanian Government is by Constitution committed to promote, develop and safeguard this heritage. There are constitutional foundations for the protection of our cultural heritage and identity, and MARC’s role should be understood as constitutionally binding. Therefore, it is reasonable to ask, does the museum contribute to assessment of the Panamanian cultural heritage and, therefore, strengthening of our national identity?

We are part of a whole. People are part of a family and at the same time, we are participants and members of a community, a province, a “reservation”, a country. Thus in the

same way as we inherit property and our families' traditions, we also accumulate the legacy of culture that determines the society where we grow up and progress.

Keywords: cultural identity, heritage, cultural memory, conservation, religious colonial art.

INTRODUCCIÓN

El título de esta investigación, “La representación del pasado y la imagen de la identidad nacional a través del Museo de Arte Religioso Colonial (MARC)”, plantea algunas interrogantes que merecen ser abordadas. ¿Qué significa “representación”? ¿Qué significa “identidad”?

Según el diccionario de la Real Academia Española (RAE), la palabra “representación” tiene múltiples sentidos. Entre estos citamos los siguientes: “Acción y efecto de representar” y “Figura, imagen o idea que sustituye la realidad”. En el primer sentido, remite a “Hacer presente algo con palabras o figuras que la imaginación tiene” o bien a “Ser imagen o símbolo de algo, o imitarlo perfectamente”.

Para el objeto de la presente investigación, se trataría del pasado panameño como idea, imagen o símbolo de *aquello* que ha *acaecido*. No obstante, Lévy – Bruhl¹ y Durkheim² distinguen entre representación colectiva y representación sensible. La primera tiene un carácter más fijo que la segunda. Lévy- Bruhl agrega que la representación colectiva es una manera de “pensar instituido”, que tiene un carácter universal, pues es compartido por todos los miembros del grupo social y, por lo tanto, puede ser vía de comunicación, ya que, al ser compartido, forma parte de un conjunto de significaciones sociales. En ese sentido – señala Levy = Bruhl =, la representación colectiva es pública y es común a todos, pues es obra de la comunidad.

¹ Levy-Bruhl, L. (1985).

² Durkheim, E. (1992).

“Imagen”, en cambio –siguiendo a la RAE- significa – entre otras cosas – “figura, representación, semejanza y apariencia de algo”. Teniendo en cuenta la distinción que hiciera Levy – Bruhl y Durkheim, los términos “representación” e “imagen” se entenderán en sentido colectivo. El trabajo, pues, tiene como objeto la representación del pasado y la imagen de la identidad nacional que, a través del Museo de Arte Religioso Colonial (MARC), tiene o debería tener la sociedad panameña.

Con respecto a la identidad nacional, ha escrito Giménez³: (2003, citado por López, 2004) que:

la identidad es el conjunto de repertorios culturales interiorizados (representaciones, valores, símbolos...), a través de los cuales los actores sociales (individuales o colectivos) demarcan simbólicamente sus fronteras y se distinguen de los demás actores en una situación determinada, todo ello en contextos históricamente específicos y socialmente estructurados.

Nuestra identidad cultural, de acuerdo con José Franco⁴, destacado poeta panameño, se resume en la identidad de la nación y define los rasgos de su personalidad y le proporciona un rostro singular ante las demás naciones.

Los valores son elementos que integran la identidad cultural y estas expresiones son los soportes, los conexos que resguardan el orden en la sociedad. Aceptarlos y practicarlos permite llevar y cumplir más fácilmente roles y tareas; se puede decir, resumidamente, que los valores formulan la elasticidad entre los deseos individuales y lo realizable en la sociedad. Visto esto, semióticamente, el MARC, más que un depositario de objetos, sería un depositario

³ Giménez, (2003) citado por López (2004).

⁴ Franco, José. (1997). Identidad cultural e identidad nacional, Revista Nacional de Cultura del INAC, Edit. Mariano Arosemena, p. 4

de valores; valores (religiosos, estéticos, morales, etc.) representados por dichos objetos y de los cuales, como colectivo, no es posible sustraerse.

En nuestras interacciones diarias, los seres humanos no solo nos conocemos unos a otros, también nos reconocemos, vemos similitudes y diferencias, realizamos acciones similares, cooperamos, ayudamos, convivimos. Como sociedad, compartimos objetivos y, al final, cada uno cumple con sus propios fines. La organización de nuestras vidas la hacemos con base en el conocimiento de nuestro entorno y, para eso, nos valemos de todo lo que nos envuelve. Hablamos, entonces, de nuestras experiencias, nuestros valores, nuestros afectos, tradiciones y nuestra cultura. Sin duda, la identidad es un derecho, porque son las vivencias o experiencias de los seres humanos, de cada individuo, de cada colectividad. Es el reconocer lo digno en cada persona. La identidad es la expresión de lo singular del ser humano, por encima de su condición social.

Pero, ¿qué rol juega exactamente el museo en la representación e imagen del pasado en sentido colectivo y qué valor tiene todo ello para la identidad nacional? Hacia la década de los 70, los museos estatales panameños surgen creando espacios que testimonian la presencia diversa de la vida y del ser humano. Las diferentes temáticas les dieron su carácter y fueron diseñados con la visión/misión de adquirir, conservar, investigar y difundir los testimonios materiales del ser humano y su entorno; para educar y asombrar a los públicos visitantes, preservando el patrimonio cultural e histórico de la nación panameña.

Es de esperar que los museos nacionales jueguen un papel importante en el fortalecimiento de la identidad nacional y el desarrollo cultural del pueblo panameño. En ese

proceso, el MARC es parte fundamental. Pero, ¿está el MARC efectivamente cumpliendo con ese rol?

Para responder esta cuestión hemos dividido el presente trabajo en seis capítulos. El primer capítulo lo hemos titulado **Fundamentos conceptuales y metodológicos**. En él, se exponen el concepto del continuo proceso de la identidad cultural, el problema de la investigación, su enunciado; la formulación del problema y la importancia de la investigación; además, la metodología, definición de términos, limitaciones y la hipótesis.

El segundo capítulo se titula **La experiencia panameña en museos**. La idea principal de este capítulo es explicar los antecedentes del MARC y su proceso evolutivo, así como inventario de las obras. El contexto global, centroamericano y panameño. El legado de la Dra. Reina Torres de Arauz.

El tercer capítulo se titula **El arte religioso colonial en Panamá**. La idea central de este capítulo es indicar la caracterización de arte religioso, una aproximación crítica al arte colonial — religioso panameño, las escuelas quiteñas y cuzqueñas (considerando sus influencias en el arte hispanoamericano). Se presenta la evolución icónica de once pinturas de los siglos XVII y XVIII expuestas en el MARC: su relación a la influencia recibida de las escuelas andinas y sus respectivas referencias a obras académicas europeas.

El cuarto capítulo, titulado **El Rol del MARC en la afirmación de la historia y la identidad nacional**. La idea primordial de este capítulo es mostrar las definiciones de patrimonio, memoria y cultura, para luego proceder a analizar la diversidad cultural, la identidad, el “*transitismo*” e “*interoceanía*” y la psicología del hombre panameño.

Señalamos algunos retos que van desde la memoria como símbolo social de preservación identitaria, la transferencia del conocimiento, la promoción de la creación artística, el reforzamiento cultural y la identidad panameña hasta la conservación del patrimonio cultural.

El quinto capítulo se titula **El futuro del MARC**, en el cual se analiza su estado actual, su primer APP, las innovaciones tecnológicas en el entorno del mundo de los museos. Introducimos el tema de la educación como elemento esencial de las actividades museísticas; presentamos un esbozo de una propuesta museística para el MARC y el estudio de opinión realizado en el 2015.

Finalmente, en el capítulo sexto, **Conclusiones y Recomendaciones**, se exponen los principales resultados obtenidos en la investigación, se presentan las conclusiones y una gama de recomendaciones que - ojalá- puedan ser acogidas por las autoridades del MARC.

CAPÍTULO 1. FUNDAMENTOS CONCEPTUALES Y METODOLÓGICOS

1.1 El continuo proceso de la identidad cultural

Un rasgo de la identidad cultural es que se trata de un proceso continuo, pues la historia humana es - en cierta forma- una odisea inquebrantable de vidas, intenciones e incidencias trazadas por la existencia creativa y progresiva con la cual las personas emprenden su correlación con el resto del mundo. Es el empeño infatigable de imprimir en la materialidad de la naturaleza y en la espiritualidad de la conciencia, el atributo esencial de la especie: la cultura.

Esta identidad, a pesar de los embates que pueda sufrir como consecuencia de los interminables procesos de interacción del hombre, de la amenaza que significan la relación con pueblos más fuertes y de la imposición que conllevan los procesos de intercambios económicos y políticos, tiene, como atributo sustancial, la sobrevivencia de sus elementos medulares que, empírica o afectivamente, son asumidos como garantía de la permanencia y la cohesión del colectivo social.

La identificación cultural se manifiesta como una forma de empatía que hace posible la interiorización de aquellas creencias, objetos e ideas que son consideradas como propias y que son reconocidas como producto de la actividad acumulada por las generaciones precedentes. Identidad e interioridad afectivas que conducen a la participación de todos en esas experiencias cotidianas que emergen como forma de vida y como práctica social y hacen inteligibles las relaciones entre los hombres, pero que, al mismo tiempo, consolidan un cuerpo social más extenso, movido por múltiples intenciones y propósitos aunados en torno a finalidades y expectativas comunes.

La forma como cada pueblo asume su cultura, los medios de que dispone para enfrentar los retos de la naturaleza, los mecanismos que utiliza para estructurar sus relaciones sociales, la forma como se apropia del medio para lograr la subsistencia, los recursos disponibles para incrementar su riqueza creadora y los sistemas de creencias que permiten el establecimiento de un ordenamiento moral, constituyen los elementos de identificación que permiten la cohesión del colectivo y lo dota de una identidad discernible y decodificable únicamente a partir de su propia realidad.

La identidad cultural define los rasgos de la personalidad histórica de la Nación y le proporciona un rostro singular ante las demás. Se trata de un proceso continuo, integrador de experiencias, vivencias y prácticas al cuerpo común de la entidad nacional y la someten a incesantes experiencias integradoras en busca de permanencia y unidad; aunque, en el marco de proceso de globalización, un proceso histórico de siglos, algunas de esas experiencias pasan por roles, categorizados absolutamente, que terminan condicionando la propia visión de sí mismo, v.g., el “*transitismo*” o la cultura de la “*interoceanidad*”, en el caso panameño.

Aunque en ocasiones se levantan voces críticas contra esas categorizaciones, tales voces son las menos. Así, Alfredo Castillero Calvo, en entrevista que apareció en un medio local, ha señalado con respecto al *transitismo* y su incidencia en la historia panameña: “lejos de disminuir se extiende cada día, y que, además de no soportar el menor análisis crítico o científico, son causa de confusión y afectan la identidad nacional”. Agrega el reconocido historiador que “No se trata de reivindicar solo lo hispánico, sino de integrar todas las historias, la de los cimarrones, la de los grupos originarios, la de los emigrantes. Es un tema

que debe ser discutido con honestidad, sin engaños ni veladuras y sin temor a derribar tabús»⁵.

Ya en otro espacio, el reconocido historiador ha señalado que la historia de Panamá no puede comprenderse limitada a fronteras geográficas, o étnicas, ni ideológicas y que hay que percibirla en el contexto de la historia global, pues Panamá siempre ha tenido vocación aperturista y ha estado en la encrucijada de los grandes acontecimientos mundiales⁶.

Ciertamente, desde el momento en que emergió, el istmo de Panamá jugó un papel en la transformación del clima planetario y ese cambio climático fue responsable de la aparición de hábitats que hicieron posible la vida del hombre en Europa y África. El istmo se convirtió, entonces, en el centro del evento paleozoogeográfico conocido como el Gran intercambio americano, el cual posibilitó la migración de toda clase de plantas y animales⁷.

La historia de Panamá es, pues, compleja, de modo que no es posible tener una visión de ella basada en fórmulas simplificadoras; menos aún es posible ofrecer una visión de la identidad nacional basada en ellas. Si bien es cierto que no se puede negar la función transistista de Panamá, no hay que soslayar tampoco las manifestaciones culturales diseminadas a lo largo y ancho de la geografía nacional que poco o nada tienen que ver con el transitismo con el cual se han decantado tradicionalmente algunos académicos nacionales.⁸

⁵ Guardia, M. (2016). Recuperado: <http://laestrella.com.pa/estilo/cultura/alfredo-castillero-calvo-minicruzada/23927505>, el 10 de agosto de 2016.

⁶ Cfr. Castillero Calvo, A. (1973), pp. 166-187.

⁷ Guardia, M., op. Cit.

⁸ Una expresión clara de ello lo encontramos en las manifestaciones culturales tradicionales de algunos pueblos del interior expresados en festivales, como por ejemplo, el de *El manito* en Ocú, el de *La mejorana* en Guararé y en otros tantos lugares que nada tienen que ver con el transitismo.

Persiste, al parecer, una visión sesgada del pasado del ser panameño. En parte, ello se debe “a la falta de fuentes documentales verídicas que la historia de Panamá ha tardado tanto en ser identificada, recopilada y transmitida”⁹. De hecho, si comparamos nuestro país con algunos de la región, nos podremos percatar de que:

Mientras muchos de los países centroamericanos empezaron a interesarse en recoger los documentos históricos y publicar colecciones nacionales en el siglo XIX, en Panamá solo se identificó su necesidad ya entrada la tercera década de la República y por una epifanía de Belisario Porras. El propio Porras lo confesó en una de sus campañas políticas en el interior, cuando tuvo necesidad, el alcalde del pueblo le ofreció un fajo de papeles coloniales en lugar de la eficiente tuza. Así fue como se decidió a construir el Archivo Nacional, que quedó establecido en 1932¹⁰.

Durante gran parte del siglo XX, posiblemente la mayoría de los historiadores panameños dirigieron la mirada al tema de las relaciones entre Estados Unidos y Panamá, centradas en el problema canalero; y, aunque con la transferencia del Canal y la retirada del Comando Sur era de esperarse que ese tema fuese visto como un capítulo más de la historia nacional, el hecho cierto es que, en la actualidad, persisten posiciones encontradas en torno a la importancia del estudio de las relaciones entre ambos países¹¹.

Lo anterior ha tenido efectos perniciosos para la comprensión de lo que somos. En efecto, como apunta Castillero Calvo, “todo eso ha hecho que el pasado panameño, visto desde un punto de vista más amplio, haya permanecido oculto bajo un manto de sombras”¹².

⁹ Guardia, M. *Ibíd.*

¹⁰ *Ibíd.*

¹¹ Tal fue la importancia de dicho tema que la Asamblea Nacional de Panamá aprobó, en un escenario bastante conflictivo, la Ley No. 31 de 29 de enero de 1963, por medio de la cual se crea una cátedra Relaciones entre Panamá y los Estados Unidos de Norteamérica en las Escuelas secundarias públicas y privadas de la República y se recomienda a la Universidad de Panamá, la extensión de la misma a todas las Escuelas y Facultades de dicha institución. La Cátedra tuvo una duración de 49 años, tras eliminarse en el año 2012 e integrarse sus contenidos al de Historia de Panamá. Finalmente, tras presiones de grupos docentes, tanto de educación media como universitaria lograron que se aprobara en la Asamblea Nacional la Ley 37 del 12 de mayo de 2015, que establece la enseñanza obligatoria de la asignatura Historia de las Relaciones entre Panamá y los Estados Unidos de América y dicta otras disposiciones, de modo que se profundicen “los hechos que contribuyeron a fortalecer las bases de la Nación panameña sobre las relaciones entre Panamá y los Estados Unidos de América”.

¹² Guardia, M., *Op. Cit.*

Si insistimos en ver la historia nacional y el proceso de construcción de la identidad bajo el reductivo esquema *transitista* o de la asimétrica y conflictiva relación con Estados Unidos, entonces no habría razón mayor para reflexionar en torno al arte religioso colonial como elemento identitario ni a la función formativa que en ese sentido pueda desempeñar una institución como el Instituto Nacional de Cultura. Por ello, compartimos plenamente esa invitación implícita formulada por el profesor Castellero Calvo cuando señala:

Antes debemos quitarnos esa especie de costra, esa visión de la historia como un recuento soporífero e improductivo, limitado a unas pocas fechas, episodios y personajes conspicuos, o lleno de prejuicios, que en nada contribuyen al fortalecimiento de la identidad nacional¹³.

Como hemos indicado, la historia en general y la panameña en particular no se pueden reducir a esquematismos simplificadores; los procesos de construcción y afirmación de la(s) identidad(es) nacional(es)¹⁴ son harto complejos y tienen que verse como un entramado. No se puede negar la incidencia del *transitismo*, sobre todo en la zona de tránsito, pero no se puede soslayar las particularidades culturales de zonas rurales, grupos aborígenes, etc.

En consecuencia, cuando nos planteamos investigar el tema de la identidad nacional desde el punto vista de las funciones del MARC, estamos hablando de una aproximación a una cuestión general desde un parámetro particular; pero que –no obstante su particularidad– ofrece una invaluable visión de nosotros mismos articulada básicamente sobre tres aspectos del ser nacional: (i) Lo religioso, (ii) lo ético-moral, (iii) lo estético.

¹³ Ibid.

¹⁴ Hay indicios muy fuertes que respaldan la idea de identidades (en plural) antes que identidad (en singular) en Panamá. Estos indicios tienen que ver, en principio, con la composición étnica del país, asimismo con factores sociales, demográficos, geográficos, etc. Desde este punto de vista, filosóficamente, la identidad nacional panameña superviene de dichas identidades. O incluso, se podría sostener que la identidad nacional sería la suma mereológica de tales identidades.

Lo religioso se entiende como algo que trasciende el contexto histórico; “se reconoce que la religión católica es la de la mayoría de los panameños”, señala la Constitución Política en el artículo 35; ética o moralmente, la libertad de culto está sujeta al respeto a la moral cristiana, según el citado texto constitucional.

Incluso lo estético, profano por definición, está indisolublemente ligado a lo ético-religioso. Desde esta perspectiva, el MARC deviene, idealmente, en un espacio o en un canal comunicativo desde el cual se interpela al pasado, nuestro pasado; pero igualmente en un espacio en el cual ese pasado nos interpela a nosotros hoy.

1.2 Problema de investigación

El presente trabajo pretende reconstruir el desarrollo del MARC desde su fundación hasta la actualidad, a fin de evaluar la relevancia que ha tenido desde el punto de vista de la representación del pasado panameño y la afirmación de la identidad nacional.

Se trata, en efecto, de evaluar qué sentido tiene todo eso para nosotros hoy, qué valor tiene realmente el patrimonio cultural, condición esencial de identidad. No se trata –como se dice peyorativamente- de un problema propio de sociedades acomplexadas que se resisten a entrar en la dinámica de un mundo globalizado. De hecho, de acuerdo con Nicola Carratta¹⁵,

En Europa y en el mundo entero se multiplica el debate hoy sobre el papel a jugar del patrimonio cultural en la sociedad futura. El tema de la equidad es particularmente presente en la agenda cultural y política en Italia a causa de la obcecación en los recortes drásticos en la política presupuestaria para el cultivo, la privatización del patrimonio cultural y el aligeramiento de los organismos de protección pública que caracteriza al actual Gobierno. Sigo creyendo que el punto italiano sobre esta cuestión tiene una gran importancia, incluso también fuera de Italia, debido a la convergencia de los tres

¹⁵ Carratta, N., entrevista personal, Panamá, 23 de febrero de 2016.

elementos históricos: la alta densidad del patrimonio in situ en Italia, su íntima relación con el paisaje / medio ambiente y por último, debido a que en Italia existen las normas más antiguas para salvaguardar los activos patrimoniales.

Pareciera que los problemas a los que se enfrenta el patrimonio cultural: presupuesto, privatización, etc., son generales. La condición panameña, desde ese punto de vista, parece no ser esencialmente distinta a la imperante en otras latitudes.

Continúa diciendo Carratta:

La definición de patrimonio cultural se ha expandido y lo hace aún más difícil su conservación gradualmente; y esto, además de su importancia en la sociedad actual que está presidida por la retórica de la globalización y la subsecuente obsesión, se cuestiona continuamente en el nombre de los valores del mercado. La función del patrimonio cultural oscila continuamente entre el almacenamiento pasivo de la memoria histórica y la identidad cultural y que, enfrenta, el poderoso estímulo a la creatividad del presente y el construir el futuro. En relación con estas cuestiones, a menudo plantea una pregunta en la propiedad del patrimonio cultural, en constante arrojo entre la esfera pública y la esfera privada. En esta pregunta, el lenguaje de la ley, la ética y la historia se mezclan íntimamente. Por último, el tema de los costos de almacenamiento y conservación del patrimonio cultural es tratado a menudo hoy en día, separándolo de su función. También se supone que el patrimonio cultural es una carga que pesa sobre el presupuesto del Estado y no que podría convertirse en una reserva de energía para los ciudadanos y para las naciones.

Como se puede ver, el patrimonio cultural está expuesto a influencias que no necesariamente corresponden a la realización de fines o ideales sociales; por lo cual, dado que el patrimonio cultural es un elemento de identidad, es necesario detectar algunas de las formas cómo se expresa ese patrimonio, los mecanismos para su preservación, el estudio y reconocimiento de los mismos y, de manera muy especial, su divulgación. Para realizar estas tareas, se ha tomado como parámetro las funciones del MARC.

1.2.1 Enunciado de la investigación

La misión esencial de un museo consiste en adquirir, preservar y exponer el valor de sus colecciones para salvaguardar el patrimonio natural, cultural y científico. Sus colecciones

constituyen un importante patrimonio público, hallándose en una situación especial de protección tanto por el derecho interno como por el derecho internacional¹⁶.

El MARC fue fundado con el fin de divulgar la cultura a través de la conservación, custodia y valoración del patrimonio, propiciando la libertad de expresión y participación de todos los sectores de la sociedad. Si se fomentan, también, los intercambios culturales entre los ciudadanos, esto redundaría en mayor apreciación del patrimonio y su historia.

En cuanto al tema de la representación del pasado y la identidad nacional, la cultura adquiere formas diversas a través del tiempo y del espacio. Desde una concepción dinámica, alejada de la retórica del pasado, hay que entender el patrimonio como recurso, como un proceso vivo y no como algo inmóvil.

¹⁶ Disposiciones de derecho interno y de derecho internacional que rigen en el derecho positivo panameño con respecto a la protección del patrimonio nacional:

- i. *Convención de la UNESCO para la Protección de los bienes culturales en caso de conflicto armado y Reglamento para la aplicación de la Convención. La Haya, 14 de mayo de 1954.*
- ii. *Protocolo a la Convención de La Haya de 1954 para la Protección de los bienes culturales en caso de conflicto armado. La Haya, 14 de mayo de 1954.*
- iii. *Convención de la UNESCO sobre las Medidas que deben adoptarse para prohibir e impedir la importación, la exportación y la transferencia de propiedad ilícitas de bienes culturales. París, 14 de noviembre de 1970.*
- iv. *Convención para la Protección del patrimonio mundial cultural y natural. París, 16 de noviembre de 1972.*
- v. *Convención de la OEA sobre Defensa del patrimonio arqueológico, histórico y artístico de las naciones americanas. San Salvador, 16 de junio de 1976.*
- vi. *Convenio de UNIDROIT sobre los Bienes culturales robados o exportados ilícitamente. Roma, 24 de junio de 1995.*
- vii. *Segundo Protocolo a la Convención de La Haya de 1954 para la Protección de los bienes culturales en caso de conflicto armado. La Haya, 26 de marzo de 1999.*
- viii. *Convención sobre la Protección del patrimonio cultural subacuático. París, 2 de noviembre de 2001.*
- ix. *Constitución Política de la República de Panamá, 1972 reformada por los actos de 1978, 1983, 1993, 1994 y 2004.*
- x. *Leyes N°: 67 y 68 de 1941, la Ley N° 91 de 1976, la Ley N° 14 de 1982, y la Ley N° 58 de 2003.*

La cultura nacional, dice el texto constitucional en el artículo 81, “está constituida por las manifestaciones artísticas, filosóficas y científicas producidas por el hombre en Panamá a través de las épocas”.

El Estado panameño se compromete a promover, desarrollar y custodiar dicho patrimonio.

En el siguiente artículo, la Carta Magna define qué constituye –constitucionalmente- el patrimonio histórico de la nación, a saber: los sitios y objetos arqueológicos, los documentos, monumentos históricos u otros bienes muebles o inmuebles que sean testimonio del pasado panameño.

1.2.2 Formulación del problema

Si, como hemos visto, hay fundamentos constitucionales para la protección del patrimonio cultural y la identidad, quiere decir que las funciones del MARC pueden entenderse en clave constitucional.

Además, la memoria social no es la memoria individual de las personas; sino la que pertenece al colectivo, está vinculada al presente y –por supuesto- al pasado. La parte de los recuerdos que se comparten con otros, eso es la memoria social. Teniendo en cuenta estas ideas, el problema que esta investigación busca dilucidar es el siguiente: *¿Contribuye el MARC a la valoración del patrimonio cultural panameño y al reforzamiento de la identidad nacional?* Problema este, en cierta forma, equivalente a si el MARC contribuye realmente con los compromisos constitucionales enunciados.

Para abordar esta interrogante es necesario responder las siguientes cuestiones:

1. ¿El patrimonio cultural y la identidad nacional de un país pueden reforzarse mediante programas o actividades desarrolladas en museos?
2. En caso afirmativo, ¿qué elementos serían determinantes en esa tarea?
3. En caso negativo, ¿qué se requeriría para lograrlo?
4. ¿Cuál ha sido el alcance y/o proyección del MARC con respecto a la identidad nacional desde su creación hasta el presente?
5. ¿Qué opiniones tienen los especialistas con respecto a rol del MARC en la preservación de la identidad nacional?
6. ¿Qué valor tienen las muestras del MARC para el público visitante?
7. ¿Cómo perciben los panameños las muestras del MARC?
8. ¿Es necesario recontextualizar o redimensionar las tareas difusoras/educativas del MARC?

1.2.3 Importancia de la investigación

El restaurador panameño Jacinto Almendra ha señalado: “El pueblo panameño no considera su patrimonio. Porque no conoce sus raíces. Como país, hemos abandonado nuestro patrimonio. Sacrificado nuestros museos. Parecemos no entender que el conservar es más importante que la restauración”¹⁷.

¹⁷ Almendra, J., entrevista personal, Panamá, 20 de abril de 2016.

La situación descrita es realmente lamentable. Estableciendo una analogía entre individuo y colectivo social, del mismo modo que un individuo que no valora lo que ha sido tiene un problema de identificación consigo mismo, una sociedad que no valora eso que ha sido estaría en una situación de desconocimiento de sí misma como colectivo. De las palabras de Almendra, se puede colegir que dado que no conocemos nuestras raíces, no tenemos conocimiento de nosotros mismos, desconocemos aquello que nos identifica. En otras palabras, si no reforzamos nuestra identidad nacional a través del conocimiento, de forma que podamos implantar a través de él juicios claros en torno a qué (quiénes) somos, estaríamos inmersos en una situación de crisis permanente.

Por ello, el MARC entre otras cosas nos dice o pone de manifiesto que sin cultura histórica no hay conciencia política y que, cuando se descuida un sitio histórico, se borra de la memoria de un pueblo; se le despoja de su verdadero, único e irrepetible pasado.

En ese sentido, las palabras de Carratta son de mucha relevancia para nosotros:

De hecho, el futuro de la conservación del patrimonio en nuestras ciudades debería ser lo primordial, podemos insistir en la conciencia de los valores civiles y sociales asociados con ellos y no dentro, necesariamente, en las paredes de un museo. La elección, de hecho, es la siguiente: o bien nuestro patrimonio en su conjunto, el tejido vivo de la ciudad debe permanecer en el lugar de auto-conciencia del ciudadano, o su destino será el de perecer. La responsabilidad ética de los historiadores del arte - el de los profesionales- es el comprender este peligro y cooperar para evitarlo¹⁸.

Coincidimos con él en cuanto a que la insistencia sobre la conciencia de los valores civiles y sociales asociados al patrimonio no necesariamente se da dentro de un museo. No obstante, de lo que se trata es del rol que en ese sentido, juega el museo.

Carratta hace una ponderación del caso italiano, y señala:

¹⁸ Carratta, N., entrevista personal, 23 de febrero de 2016.

La calidad de la herencia de Italia, incluida también la antigüedad de nuestras tradiciones históricamente vinculadas a una plena conciencia y una fuerte ética, atraen, cada vez más la atención de los ciudadanos de otros países (especialmente en el resto de Europa y América).

Es responsable pedir una evaluación del patrimonio del país que fuese, y adicionalmente, también exigir un conocimiento completo de los valores cívicos, las normas éticas y legales para la protección del pasado y de su transmisión de generación en generación como portador de la continuidad histórica, con el fin de preservar su preciosa herencia.

La cultura refiere a un modo de vida y visión del mundo con elementos axiológicos que lo protegen. En ese sentido, se puede decir que entraña un compromiso de la sociedad. Pero en el caso panameño, ¿tal compromiso en efecto existe?

Por supuesto, la condición patrimonial panameña, posiblemente, no se compare a la italiana en el sentido de que Italia “es actualmente señalado como el país con mayor número de sitios declarados como Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO, por delante de China e España”. “Italia” –prosigue Carratta “fue el primero en integrar la protección del paisaje y del patrimonio cultural en los principios fundamentales de su Constitución”. Más llamativo aún es el hecho de que “Las normas relativas a la conservación no habrían visto la luz del día sin un espíritu público despertado por la densidad del patrimonio cultural y la presencia de este último nunca hubiese sido tan duradero si no hubiera sido garantizado por las normas a lo largo de los siglos”.

Aunque en el caso panameño, la protección del patrimonio nacional tiene alcance constitucional; ese espíritu público al que alude Carratta es más bien frágil. En primer lugar, porque las condiciones institucionales son precarias; en segundo lugar, porque la valoración pública del patrimonio es mínima, al punto de que se puede afirmar que prima el interés individual sobre el colectivo.

Pese a que existen disposiciones para la protección y conservación patrimonial, estas, con frecuencia, no se cumplen; y las instancias encargadas de velar por el cumplimiento de las mismas no tienen –al parecer- la suficiente fuerza coercitiva para ello¹⁹.

Si a ello se suma el poco importa o la desidia ciudadana, entonces las consecuencias son obvias: el deterioro y pérdida del patrimonio; el debilitamiento y fraccionamiento de la identidad.

Pero no todo está perdido; ese problema se puede abordar desde la educación. En ese sentido, los museos son una fuente para el conocimiento y preservación del patrimonio cultural de la nación; todo depende de su proyección.

Experiencias en Estados Unidos y en Europa dejan en evidencia que los museos han dejado de ser mudos o elitistas para convertirse cada vez más en exitosos laboratorios de aprendizaje, gracias al desarrollo de las tecnologías de la información; de modo que, pensando la situación general de los museos nacionales; y, particularmente, la del MARC, se impone el reto de incorporarlos al sistema educativo nacional, tanto en su dimensión formal como no formal, como condición de posibilidad para una mayor valoración del patrimonio panameño, que no es más que una forma de valorarnos a nosotros mismos como poseedores y hacedores de cultura.

¹⁹ Posiblemente el caso que mejor ilustra esa afirmación sea la construcción del hotel Plaza Independencia en el Casco Antiguo, el cual se construyó a pesar de los “graves riesgos y perjuicios de difícil reparación”, según manifiesta la Sala III de la Corte Suprema de Justicia en uno de sus fallos.

1.3. Metodología

Desde el punto de vista metodológico, la tesis se desarrolló en tres fases, las cuales comprenden desde lectura y análisis de fuentes documentales hasta encuestas o sondeos. A continuación, se detalla lo comprendido por cada una de ellas:

FASE 1: Lectura de fuentes documentales analizadas: culturales, históricas, jurídicas y de las artes. Para ello se usó el método histórico –comparativo dado el enfoque histórico y el método analítico – sintético.

FASE 2: Entrevistas. Se hicieron a especialistas locales y extranjeros: museólogos, gestores culturales, académicos, historiadores, arquitectos, antropólogos, arqueólogos, restauradores y exdirectores de la Dirección del Patrimonio Histórico del INAC.

FASE 3: Esta fase comprendió dos momentos:

- a. Encuesta: Se realizó una encuesta de opinión (cuestionario electrónico) a visitantes del museo y público en general, durante el mes de noviembre de 2015, a fin de determinar el perfil y opinión de los visitantes sobre las actividades del MARC.
- b. Procesamiento de la información. Las encuestas se hicieron in situ a través de la utilización de un computador para que los encuestados respondieran al cuestionario electrónicamente. El formato del cuestionario incluyó variables de orden cuantitativo y cualitativo, y se procesó con la aplicación *JOTFORM* utilizada en encuestas de opinión de origen etnográfico.

1.4. Definición de términos

Para los propósitos de esta investigación, entenderemos por *museo* “una institución permanente, sin fines de lucro, al servicio de la sociedad y abierta al público, que adquiere, conserva, estudia, expone y difunde el patrimonio material e inmaterial de la humanidad con fines de estudio, educación y recreo”²⁰.

Los museos constituyen un factor importante en la preservación de los elementos materiales o inmateriales de un pueblo. Son, en cierta forma, guardianes de la *cultura*, entendida esta como:

...el conjunto de los rasgos distintivos espirituales y materiales, intelectuales y afectivos que caracterizan a una sociedad o un grupo social. Ella engloba, además de las artes y las letras, los modos de vida, los derechos fundamentales al ser humano, los sistemas de valores, las tradiciones y las creencias y que la cultura da al hombre la capacidad de reflexionar sobre sí mismo. Es ella la que hace de nosotros seres específicamente humanos, racionales, críticos y éticamente comprometidos. A través de ella discernimos los valores y efectuamos opciones. A través de ella el hombre se expresa, toma conciencia de sí mismo, se reconoce como un proyecto inacabado, pone en cuestión sus propias realizaciones, busca incansablemente nuevas significaciones, y crea obras que lo trasciende²¹.

Por *patrimonio* se entiende “El conjunto de bienes culturales y naturales, tangibles e intangibles, generados localmente, y que una generación hereda/transmite a la siguiente con el propósito de preservar, continuar y acrecentar dicha herencia”²².

Siguiendo la clasificación propuesta por el Instituto Latinoamericano de Museos, el patrimonio puede ser: *cultural* (enfocado en las colecciones culturales muebles), *intangible*

²⁰ Cfr. International Council of Museums, (2007). Recuperado de www.esicomos.org/Nueva_carpeta/CodDeotlCOMmuseosESP.htm, el 8 de septiembre de 2016.

²¹ Cfr. Unesco (1982). Declaración de México sobre políticas culturales, Recuperado de http://portal.unesco.org/culture/es/files/35197/11919413801mexico_sp.pdf/mexico_sp.pdf, 8 de septiembre de 2016:

²² DeCarli, G. & Tsagaraki, C. (2006).

(enfocado en las diversas variantes de los bienes intangibles o inmateriales), *natural o cultural-natural*.

El Instituto Latinoamericano destaca las siguientes características:

- Todo patrimonio es local.
- La comunidad es la responsable de la preservación de su patrimonio.
- El patrimonio es un factor de desarrollo social y humano.
- El patrimonio funciona y se manifiesta en forma integral²³.

Sintetizando, por patrimonio debemos entender la herencia de bienes materiales e inmateriales que nuestros antepasados nos han dejado a lo largo de nuestra historia. Estos bienes están llamados a formar nuestra identidad como nación y nos permiten reconocer y saber quiénes somos, nuestro origen y hacia dónde debemos transitar como colectivo. Al vivir nuestro patrimonio, obtenemos un desarrollo superior como individuos dentro de la sociedad.

Somos parte de un todo. Las personas somos parte de una familia y al mismo tiempo, somos partícipes e integrantes de una comunidad, de una provincia, de una comarca, de un país. Entonces, de la misma manera en que heredamos bienes materiales y las tradiciones de nuestras familias, también recogemos el legado de la cultura que determina a la sociedad donde crecemos y nos desarrollamos.

²³ Instituto Latinoamericano de Museos, Recuperado de: <http://www.ilam.org/index.php/es/programas/ilam-patrimonio/los-diversos-patrimonios>, 19 de septiembre de 2016.

Todas estas manifestaciones culturales o expresiones distintivas que nos son comunes (las costumbres, el idioma, la religión, etc.) y que nos permiten identificarnos entre nosotros, nos hacen sentir parte de una comunidad no de otra. Esta herencia colectiva es el patrimonio cultural.

La *identidad nacional* en cambio “abarca la institución política de la nación, y cada nación posee elementos que la caracterizan y la diferencian de las demás (...)”²⁴. Al decir de Rouvier y Bermúdez, “está constituida por un conjunto de comunidades; la raza (comunidad étnica); la lengua (comunidad racional); el territorio (comunidad geográfica... [,] la religión, el derecho (...), las costumbres. Todos estos factores son un material inerte, que vienen a ser vivificados por la conciencia de la nacionalidad”²⁵.

La identidad nacional toma los aspectos propios de cada nación, pero, así como proporcionan diferencias, también otorgan similitudes, ya que todas provienen de un pasado común producto de los procesos de colonización, conquista e independencia. Esta identidad es el indicador a la nación de sus raíces, orígenes y desarrollo. En el caso (latino) americano surge como una conciencia social que otorga sentido de pertenencia y equivalencia al individuo y comunidad con el Estado nacional en función de rasgos específicos como la historia común mediante estructuras políticas, económicas y sociales.

²⁴Garro, (1992), p. 283. Recuperado de www.origenesamericanos.wikispaces.com/IDENTIDAD+NACIONAL el 15 de junio de 2016.

²⁵ (Rouvier, 2001:38), (Bermúdez, Y. (2006). La identidad Nacional y la unificación de las normas jurídicas latinoamericanas en la globalización, Yoselyn Bermúdez Abreu – Revista de Derecho, No. 25, Barranquilla, 2006 ISSN:0121 - 8697 Revista de Derecho, Universidad del Norte, 25:125-140, 2006, recuperado de www.origenesamericanos.wikispaces.com/IDENTIDAD+NACIONAL ORIGENESAMERICANOS – IDENTIDAD NACIONAL el 15 de junio de 2016.

Sin embargo, el desarrollo de las nuevas tecnologías y la emergencia y consolidación del fenómeno de la globalización, supone serios retos para las identidades nacionales, las cuales se ven afectadas en múltiples aspectos. Así, la UNESCO ha expresado que unas 6000 lenguas, un 90%, se pueden ver abocadas a la extinción durante el siglo XXI y con estas, gran parte de la diversidad cultural.

1.5. Limitaciones

El presente trabajo, como hemos dicho, aborda el tema de la identidad y la representación del pasado desde la óptica de las funciones del MARC. Nuestro estudio, por tanto, no abordará dicho tema desde los museos nacionales en general, aunque en ocasiones se haga referencia a otros museos.

Pese a ello, el desarrollo de la investigación ha estado sujeta a algunas limitaciones. Es de manifestar, en primer lugar, la escasez bibliográfica sobre estudios académicos de arte religioso colonial en Panamá; incluidos, a su vez, temas transcendentales que van desde la identidad nacional al del patrimonio histórico panameño. Esto nos llevó a indagar la información existente en las páginas especializadas de sitios en internet: UNESCO, ILAM, DIBAM, ICOM, bibliotecas privadas, entre otros.

Aunque el INAC tiene como objetivos coordinar y fomentar las actividades culturales y folklóricas en todo el país²⁶, sobre el objeto de este trabajo, ofrece muy poco. No existen archivos centrales en la Dirección Nacional del Patrimonio Histórico, ni en la sede del INAC. No hay archivos - bibliotecas de las revistas especializadas en investigación editadas en años

²⁶ Ley 63 de 6 de junio 1974.

anteriores, libros publicados por la Impresora de La Nación (INAC) o los documentos donados por diversas instituciones y embajadas en el transcurso de los años.

Las investigaciones y tomas fotográficas en los museos en el exterior (ej.: Metropolitan Museum (EUA), Centro Pompidou (Francia), Galeria D'Uffizzi (Italia) entre otros; y las de las iglesias en el interior del país (ej.: Natá de los Caballeros, San Francisco de la Montaña, entre otras), y las de San Francisco de Asís (Casco Antiguo) se realizaron in situ, con el desplazamiento de la autora para ampliar los conocimientos de los temas.

Las entrevistas a los especialistas fueron realizadas individualmente, lo cual tomó más tiempo de lo usual, no solo por la dificultad en localizar a los mismos, sino también por su disponibilidad para las entrevistas.

A las dificultades apuntadas cabe agregar otras de tipo tecnológicas, como lo son la carencia de acceso de comunicación básica, teléfono e internet. Pese a ello, el trabajo ofrece suficientes elementos para que nos hagamos una idea de la importancia e impactos reales de las funciones del MARC y las medidas que se podrían tomar para mejorar.

1.6 Hipótesis

Desde el punto de vista funcionalista, se presupone que las instituciones están llamadas a cumplir con determinadas funciones, de modo que, a través de ellas, se pueda contribuir a la realización de algunos valores trascendentes para la sociedad.

En el caso de los museos, una de esas funciones sería la preservación de la memoria colectiva. Sin embargo, para ello, estos no deben ser entes estáticos, meros depositarios de

los testimonios del pasado, han de ser entes dinámicos, proyectados comunitariamente a través de actividades diversas desde las cuales la comunidad a la que se deben se reconozca en tales testimonios.

Desde ese punto de vista, se esperaría a priori que las actividades del MARC contribuyan significativamente a la valoración del patrimonio cultural panameño y al reforzamiento de la identidad nacional. Pero, si nos atenemos a la propia dinámica institucional, hay serias razones para pensar lo contrario.

Nuestra hipótesis, por tanto, es la siguiente: *Las actividades que realiza el MARC no contribuyen significativamente a la valoración del patrimonio cultural panameño ni al reforzamiento de la identidad nacional.*

1.7. Objetivos

Los objetivos que nos propusimos en el desarrollo de esta investigación son los siguientes:

General:

Analizar el rol del MARC con respecto a la valoración del patrimonio cultural y al reforzamiento de la identidad nacional de los panameños.

Específicos:

- a. Analizar la génesis, evolución e importancia del MARC desde el punto de vista de la representación del pasado y la identidad nacional.
- b. Sugerir propuestas de gestión museológica que le permitan al MARC realizar, de manera más eficiente, la función de promoción y reforzamiento de la cultura y la identidad nacional.

- c. Evaluar el impacto del *transitismo* y la *interoceanidad* en la identidad nacional.
- d. Evaluar opiniones y puntos de vista de expertos con respecto al rol del MARC en la preservación de la identidad nacional.
- e. Investigar la percepción que se tiene del MARC en términos de memoria cultural e identidad nacional por parte del público.

CAPÍTULO 2. LA EXPERIENCIA PANAMEÑA EN MUSEOS

2.1 Antecedentes

Aprobada la Constitución Política de la República el 13 de febrero de 1904, a través de la Asamblea Nacional Constituyente, se creó, entre otras instituciones, la Secretaría de Instrucción Pública (hoy Ministerio de Educación) y el 23 de marzo del mismo año, se expidió la Ley 11, Orgánica de Instrucción Pública.

Con las normas oficiales en función, el Gobierno puso en marcha la Escuela de Música y Declamación. Dos años después, en 1906, la república naciente contó con el Museo Nacional de Panamá, la primera institución de dicha naturaleza. Sin embargo, la primera Constitución de la época republicana no incluyó ninguna norma relativa al patrimonio histórico.

En 1941, se expidió una nueva Constitución Política, la cual, en su Título XII relativo a Economía Nacional y Hacienda Pública, reguló la explotación de las “guacas”. Asimismo, cambió el nombre de Secretaría de Instrucción Pública por el de Ministerio de Educación por intermedio de una nueva Ley Orgánica de Educación e instituyó el Departamento de Artes, Museos y Monumentos Nacionales.

Cinco años más tarde, al aprobarse la Constitución de 1946, se contemplaron temas más específicos en lo concerniente al patrimonio histórico. Por ejemplo, en el Título X, de Hacienda Pública, en su Capítulo 1, específicamente en lo que atañía a los Bienes y Derechos del Estado, el Artículo 208 de la Constitución Política de Panamá, señala específicamente:

Artículo 208.-

7. Pertenecen al Estado los bienes existentes en todo el territorio nacional, así como los documentos relativos a la historia nacional. Cuando éstos pertenezcan a particulares podrán ser expropiados en la forma que determine la Ley.

8. Las guacas indígenas, cuya exploración y explotación serán reguladas por la Ley²⁷.

Con respecto a la riqueza artística e histórica del país, señalaba el texto constitucional (artículo 212) que la riqueza histórica y cultural del país constituye el tesoro cultural de la Nación, independientemente de quién fuese el dueño y estaría bajo la salvaguarda del Estado, “el que podrá prohibir su destrucción, transmisión o exportación, regular su enajenación y decretar las expropiaciones que estime oportunas para su defensa, indemnizando a sus dueños”.

El 11 de octubre de 1968, el presidente Arnulfo Arias Madrid fue derrocado mediante un golpe de estado militar. Como consecuencia de ese hecho, cuatro años más tarde el nuevo régimen adoptó una nueva Constitución, la cual se ha mantenido vigente hasta el presente, aunque reformada en 1978, 1983, 1994 y 2004.

La nueva Carta Magna dispone en el artículo 80²⁸:

Artículo 80.

Constituyen el patrimonio histórico de la Nación los sitios y objetos arqueológicos, los documentos, monumentos históricos u otros bienes muebles o inmuebles que sean testimonio del pasado panameño. El Estado decretará la expropiación de los que se encuentren en manos de particulares. La Ley reglamentará lo concerniente a su custodia, fundada en la primacía histórica de los mismos y tomará las providencias necesarias para conciliarla con la factibilidad programas de carácter comercial, turístico, industrial y de orden tecnológico.

²⁷ Constitución Política de la República de Panamá de 1946, recuperada de www.bdigital.binal.ac.pa/bdp/older/constitucion1946.pdf, 19 de septiembre de 2016.

²⁸ El artículo citado se ubica en el Título III (De los Derechos y Deberes Individuales y Sociales), Capítulo 4 que comprende la Cultura Nacional, por lo cual la cultura se entiende como un derecho fundamental.

La década de 1970 fue determinante en lo que respecta al impulso de las manifestaciones culturales y a la protección del patrimonio histórico. Mediante Ley No. 63 de 6 de junio de 1974, se creó el Instituto Nacional de Cultura, el cual tiene como función la “orientación, fomento, coordinación, promoción y desarrollo de las actividades destinadas a difundir y estimular la Cultura en el territorio nacional”.

Esta norma fue fundamental para que la nueva entidad, a su vez, instituyera la Dirección Nacional del Patrimonio Histórico, por intermedio de la Ley 14 de 5 de mayo de 1982, y que tiene como misión custodiar, conservar y administrar el patrimonio histórico de Panamá.

Pero en todo este proceso, ¿cuál fue o ha sido la realidad de los museos? Para una mejor comprensión de (...), abordaremos esta pregunta considerando los siguientes tres contextos.

2.2 Contexto global

La globalización ha añadido componentes importantes en la evolución y la perspectiva de los museos. Iniciado a mediados de la pasada centuria en las sociedades democráticas, este proceso no solamente ha integrado a las economías locales sino que las ha incorporado al plano global. En esa dinámica, también la cultura ha llegado a formar parte de lo que el sociólogo canadiense Marshall McLuhan llamó *aldea global*.

Gracias a las nuevas tecnologías y la reducción de las distancias debido a los eficientes medios de transporte y comunicación, es posible compartir experiencias

impensables hace algunos años. A manera de ejemplo, durante los meses de octubre y noviembre de 2012, el Museo Antropológico Reina Torres de Araúz tuvo la exposición itinerante de múltiples artefactos del rey Tutankhamun, Ramsés II, Akhenaton, y Nefartary, la reina Cleopatra, y la reina consorte Nefertiti, lo que les permitió a los panameños un acercamiento a esta milenaria cultura.

Posiblemente, esta oportunidad habría sido inimaginable para muchas personas hace algunas décadas, porque eran épocas en que colecciones como estas solamente se apreciaban en las salas de los museos de los lugares de origen.

La transformación que han experimentado estas instituciones con el transcurrir del tiempo, permite exposiciones itinerantes entre las naciones, sin importar las distancias, porque el objetivo es que esos patrimonios puedan ser conocidos y apreciados por un mayor conglomerado humano. La cultura, el arte son llevados fuera de los círculos elitistas, democratizándolos, de tal forma que grandes masas aumenten sus conocimientos y comprendan el crecimiento espiritual y cultural de los pueblos.

Siguiendo a Elvia Estella Pérez Samaniego²⁹, “los museos han pasado de ser meros depositarios o contenedores de tesoros dignos de devoción, a sitios que exigen una dinámica vida, cambiante, renovadora. Ya no es aceptable que las exposiciones permanezcan inmutables en el tiempo, porque la sociedad demanda novedades tanto expositivas como de contenido. Ello ha provocado que dejen de ser lo estáticos que fueron en el pasado”.

²⁹ Pérez Samaniego, E. (2011), p. 81.

Esa novedosa concepción de lo que involucra una entidad museística, conlleva responsabilidades a su administración, ya sea como parte de la estructura estatal, ya sea como parte de las fundaciones que tanto apoyo han ofrecido a estos sitios, a los administradores particulares de centros de exhibición de algún tipo de patrimonio y a otras organizaciones que han tomado las riendas para contribuir eficazmente con el desarrollo cultural.

Los museos han sido investidos con profesionales especializados en cada uno de los ámbitos que lo conforman, tanto en lo que concierne a la información que recibe el público, como en lo relativo a la conservación de los elementos que los integran, incluyendo la autenticidad de los mismos.

En esa proyección futurística que distingue a los museos, surgen importantes retos relacionados con la captación de un mayor número de visitantes, consultores, estudiosos, etc. Por ello, se han puesto en ejecución nuevas técnicas que van más allá de la observancia estática de las obras; por el contrario, se han convertido en espacios interactivos, accesibles a grandes y a chicos.

Los museos han encontrado en la tecnología un valioso soporte, a través de videos accesibles y sin costos en Internet. Hay —además— innovadores prácticas, como las instituciones museísticas al aire libre, museos del pueblo los cuales existen en países como Chile (v.g. Museo a Cielo Abierto en San Miguel, Museo al Aire Libre de Viña del Mar; y el Museo a Cielo Abierto de Valparaíso), España (v.g., el Museo de Arte Público de Madrid, Museo de Escultura al Aire Libre de Cáceres, Museo de Escultura al Aire Libre de Alcalá de Henares, Illa das Esculturas de Pontevedra, Museo de Escultura de Leganés, y Museo de Arte Contemporáneo al Aire Libre “Andalucía”), Noruega (Museo del Pueblo), México (v.g.,

muestras pictóricas en Colegio Jesús de Urquiaga; los de Catemaco Centro, y San Andrés de Tuxtla Plaza) y Estados Unidos (v.g., Invernaderos del Museo de Ciencias Naturales del Smithsonian).

El museo de hoy, por tanto, es un museo que ha variado su dinámica. No se trata del museo estático, sino más bien de un protagonista en la educación cultural de la comunidad, tanto en los aspectos representativos de lo local como de la cultura global, la de la humanidad.

2.3 Contexto centroamericano

Centroamérica también ha creado mecanismos para apuntalar muchas de sus potencialidades museísticas como un grupo hermanado; por ello, Belice, Costa Rica, El Salvador, Guatemala, Honduras, Nicaragua y Panamá, se han aliado a través de la Red Centroamericana de Museos (REDCAMUS), con el propósito de mostrar una oferta atractiva de su caudal museístico.

Como parte de estas gestiones en conjunto, se conoció que existen situaciones difíciles, sobre todo en la parte económica; en efecto, los bajos presupuestos limitan a las administraciones gubernamentales de estas naciones para impulsar a este sector que puede convertirse en un pilar decisivo y de fortalecimiento del Producto Interno Bruto y, por ende, en el crecimiento económico de cada uno de los países centroamericanos.

Ante una realidad tan apremiante, los integrantes de REDCAMUS buscaron estrategias para rebasar los inconvenientes comunes y potenciar a sus instituciones, a sus museos.

Fue así como en agosto del 2007 organizaron un taller, el cual generó el documento titulado *Museos Centroamericanos, aportes para una oferta pertinente*, que se ha convertido en el manual de consulta y la guía hacia el objetivo de fortalecer a los museos de la región.

En sus conclusiones, el documento destaca que:

no es fácil tratar el tema de la oferta en un museo. Al analizar los diversos aspectos que la conforman, se encuentra que los linderos entre ellos son muy sutiles. Por ejemplo, el espacio es, al mismo tiempo, recurso y componente de la oferta; los servicios son atracciones y también fuente de ingreso; y la exhibición es educación al mismo tiempo que promoción. Así que, a lo largo del trabajo, podrán encontrar que un aspecto se alimenta del otro. Por lo tanto, al estudiar la estrategia a seguir, probablemente darán muchas vueltas a sus páginas, fortaleciendo y retroalimentando ideas y conceptos. Terminarán estructurando una visión que llevará al museo por nuevos caminos³⁰.³⁰

2.4 Contexto panameño

De acuerdo con María Isabel Arrocha³¹, la experiencia panameña en el tema de museos es de reciente data, ya que comenzó en los primeros años del siglo XX, tras la inauguración del Museo Nacional en 1906. No ha sido la mejor de las experiencias, pues los museos en Panamá han estado históricamente marcados por deficientes administraciones y grandes vacíos.

En materia museística, el país ha contado con la asesoría del Consejo Internacional de Monumentos y Sitios (ICOMOS), creado en 1965 por la UNESCO, en aspectos como la conservación, protección, uso y mejora de monumentos, conjuntos de edificios y sitios. También recibe el apoyo de la Fundación ILAM (Instituto Latinoamericano de Museos y Parques, con sede en Costa Rica), especialmente en la capacitación y desarrollo de las

³⁰ REDCAMUS, (2007). *Museos centroamericanos, aportes para una oferta pertinente*, p. 64.

³¹ Arrocha, María I. (2016).

entidades responsables del patrimonio natural y cultural, los cuales se encuentran seriamente amenazados.

Por ello, es importante fortalecer el rol que, en la preservación de ese patrimonio, puedan ejercer los museos, ya que, como bien apunta Tomás Mendizábal, “los museos representan un papel determinante en forjar toda clase de identidades e imaginarios colectivos”.

Ese es parte del rol que se espera de una institución como el MARC, sobre el cual agrega Mendizábal “opina que es preciso convertirlo en un museo verdadero, como dice la definición de ICOMOS”, a lo cual agrega que “actualmente ninguno de los museos administrados por el INAC responde a ello”.

Las palabras de Mendizábal son claves para comprender la complejidad del problema, pues implicaría que no es esperable que los museos nacionales, en general, y el MARC, en particular, realicen las funciones que la sociedad espera de ellas.

En el año 2006 REDCAMUS realizó un diagnóstico de la oferta y demanda de los museos en Centroamérica y con respecto a Panamá consideró que es un escenario que incita a la reflexión y a la toma de medidas a corto plazo. El trabajo se centró en la administración, funciones y oferta de los museos, así como en análisis de amenazas y debilidades, y se concluyó que en estas instituciones museísticas es habitual la falta de presupuesto, de personal y de capacitación; adicionalmente adolecen del reglamento interno. En el caso del

MARC, posee esta herramienta desde 2009; sin embargo, persisten los problemas presupuestarios³². 32

Pese a ello, la investigación de REDCAMUS reflejó que los museos se encuentran en estado regular y bueno en lo que corresponde a la conservación de las colecciones; además, las exhibiciones permanecen mucho tiempo como tal y por ello se les considera estáticas, lo que hace que el público no fluya, porque se encuentra con lo mismo que ya ha visto. También se evidenció que se hace necesaria una mayor difusión de las propuestas de los museos para que atraigan a más visitantes, porque en su gran mayoría quienes asisten a los mismos son estudiantes, turistas y grupos organizados.

El diagnóstico recomendó, entre otras alternativas, ofrecer más apoyo a la coordinación y fortalecimiento de REDCAMUS, para que esta, a su vez, ponga en marcha programas de desarrollo y de promoción que contribuyan en el mejoramiento de los museos. Se propuso el establecimiento de estrategias para conseguir recursos que coadyuven en la sostenibilidad de estas entidades y las alianzas con otras instituciones, como las universidades, para incorporar la investigación y la organización de servicios; así como con agencias de turismo, para insertar a los museos en las ofertas de este sector.

En esa línea, se adelantan esfuerzos encaminados a guiar a la actividad museística hacia niveles competitivos, sobre todo porque dentro de la política nacional de turismo (aún en periodo de debate) se va a dar prioridad a Panamá como destino para el turismo cultural,

³² Un dato curioso, de acuerdo con REDCAMUS (2006) “no todos los museos se protegen a partir de pólizas de seguro. Exceptuando el Museo de Arte Religioso, todos tienen aseguradas sus colecciones”.

lo cual incluye a los museos.

En este sentido, se destaca la iniciativa del *Plan de manejo de museos estatales*, a través de la Dirección Nacional del Patrimonio Histórico del INAC, con propuesta de la empresa OMK, S. A., que data de febrero del 2016, en el cual se enfatiza la creación de estrategias de difusión y gestión, en concordancia con el entorno, de manera que se posicionara a las entidades museísticas como ofertas reales y efectivas de la cultura de las diferentes regiones del país. Esta herramienta, lamentablemente no sancionada, hubiese sido de mucha utilidad para la Dirección Nacional del Patrimonio Histórico, en cuanto al diseño de los programas estratégicos para los museos en el corto y mediano plazo.

Con esta iniciativa, se crearía una clasificación de los museos y se contribuiría a la eficiencia en la gestión de recursos humanos y de los materiales existentes, lo cual –se esperaba–contribuyese a mejorar el posicionamiento de los museos en la comunidad y al fortalecimiento de la memoria colectiva, siempre que ello estuviese acompañado de estrategias encaminadas a reforzar la oferta y a incrementar el número de visitantes³³.

2.5 El legado de Reina Torres de Araúz

La doctora Reina Torres de Araúz se ganó su extraordinario perfil profesional en el plano nacional y en el internacional. Su trabajo dirigido a la preservación del patrimonio panameño marcó un antes y un después en la museografía panameña, debido a que, hasta la

³³ De acuerdo con cifras de la Dirección de Planificación y presupuesto, el MARC tuvo 43,699 visitantes entre enero a diciembre de 2015.

creación del Instituto Nacional de Cultura en 1974, solamente existían dos museos estatales: el Museo Nacional de Panamá, fundado en 1906, y el Museo Belisario Porras, ubicado en Las Tablas, provincia de Los Santos, inaugurado el 28 de noviembre de 1956.

Su llegada al INAC, en calidad de Directora del Patrimonio Histórico, cambió el panorama del país en este tema. Sus objetivos se dirigieron a conservar y proteger los vestigios existentes y a impedir el saqueo de los artefactos, así como a tratar de recuperar el patrimonio nacional que se encontraba en reconocidos museos en el exterior y en colecciones particulares, además de fomentar una cultura museística y a establecer más entidades de clase³⁴.

Posteriormente, pugnó para que se aprobara la Ley 14 de 5 de mayo de 1982, aprobada por el Consejo Nacional de Legislación, cuya misión es la de custodiar, conservar y administrar el Patrimonio Histórico de Panamá. Su proactividad la condujo a crear, en la Universidad de Panamá, el Centro de Investigaciones Antropológicas y, más adelante, promovió la puesta en marcha de la Comisión Nacional de Arqueología y Monumentos Históricos, considerada, en el ámbito de la cultura, como la plataforma sobre la cual emergió la Dirección Nacional del Patrimonio.

Como docente universitaria concibió, impulsó e hizo realidad los Congresos de Antropología e Historia, los que se convirtieron en escenarios vivos en estas materias, porque dio oportunidad para que los profesionales nacionales y de otros países aprovecharan estos

³⁴ De hecho, producto de sus gestiones, surgieron desde mediados de 1970, las siguientes instituciones: Museo de la Nacionalidad de la Heroica Villa de Los Santos (1974), Museo de Historia de Panamá (1977), Museo de Arte Religioso Colonial (1974), Museo de Ciencias Naturales (1975), Museo del Hombre Panameño (1976), Museo Parque Arqueológico El Caño, en Coclé (1979) y Museo Afro-Antillano de Panamá (1980).

cónclaves para analizar y presentar las investigaciones realizadas, con un gran matiz científico.

La energía investigativa que la caracterizó, reconocida desde su juventud, también la transportó a las más notorias bibliotecas de Europa (Francia, España, Alemania, Suecia) Estados Unidos de América, Centro y Suramérica (México, Argentina, Colombia, República Dominicana, Costa Rica) e Israel, donde compiló información valiosa que después condensó en varios libros, entre estos *La Mujer Cuna de Panamá*, *Arte Precolombino en Panamá*, *Panamá Indígena*, y *Darién: Etno-ecología de una Región Histórica*.

Tuvo a su cargo la dirección de la obra del Dr. Belisario Porras sobre la Guerra de los Mil Días. Adicionalmente creó y dirigió dos revistas especializadas, *Hombre y Cultura*, en la Universidad de Panamá; y *Patrimonio Histórico*, en el Instituto de Cultura y Deportes (INCUDE), institución que precedió al INAC.

A la par que ejecutaba sus proyectos, la Dra. Reina Torres de Araúz promovía el crecimiento de los museos, convirtiéndolos en entidades activas, con relación al resto de las instituciones culturales existentes en el país en la década de 1970.

Estuvo permanentemente interesada en estimular la creación de entidades museísticas, las visitas a las mismas, en la preparación del personal para estas especializaciones, la investigación en todo lo amplio del vocablo, instauración de laboratorios de restauración y, muy especialmente, la formación de actitudes hacia nuestros orígenes y, sobre todo, en la importancia de preservar nuestra identidad cultural a través de todo aquello que nos identifica.

En el caso del MARC, la Dra. Reina Torres de Araúz, en la introducción que hizo dirigida en la publicación “Museo de Arte Religioso Colonial”, con la colaboración del Club Kiwanis de Panamá, señaló lo siguiente:

al abrir sus puertas el Museo de Arte Religioso Colonial “*Capilla de Santo Domingo*”, hacen escasos dos años cumplimos uno de nuestros más caros objetivos: dotar a nuestra patria de un museo especializado que permitiera dar a conocer un aspecto de la creatividad artística de los panameños durante la época histórica llamada hispana o colonial. Para ello, recurrimos primero a un analítico estudio del arte religioso existente en nuestras colecciones y en diversas iglesias del istmo. Correspondió a los expertos Reverendo Padre Vargas (del Ecuador) y Dr. Héctor Schenone (de Argentina) hacer ese peritaje, que hoy nos ha revelado riquezas insospechadas y nos ha puesto sobre la pista de la existencia de verdaderas escuelas panameñas de platería, talla de madera y pintura³⁵.

Son numerosos los testimonios encontrados, sobre la tenaz labor que llevó adelante la célebre sembradora de museos. La educadora, historiadora y escritora, Beatriz Miranda de Cabal ha señalado:

La obra de Reina Torres es gigantesca, no sólo en la realidad concreta, sino en su valor espiritual y por el alto alcance en el sendero de la cultura humana. Cuando ya de ella no quede sino un noble estímulo en el alma, cuando ya el recuerdo de su figura rastreando entre ruinas y en deleznales reliquias, su alma vibrará calladamente en todas las preases del Museo del Hombre Panameño que estarán diciendo sin palabras, lo que vale y representa esta obra de voluntad y de paciencia. Con mentalidad muy panameña, Reina Torres inició el conocimiento del “hombre de Panamá, desde el plano del indígena en su propio ambiente primitivo”. Sus primeras investigaciones de los indios “chocoes” del Darién fueron una revelación, que, durante años, ha continuado por todo el país y ha culminado en la reorganización del Museo en el que la vida individual y colectiva del hombre de Panamá se ofrece en una visión completa y objetiva³⁶.

En esta misma línea, el escritor y poeta Tobías Díaz Blaitry, en referencia a la Dra. Araúz, señala:

Es difícil encontrar entre nosotros, los panameños, alguien que haya tenido la fortuna de ver realizada, en su estructura fundamental, la obra que siempre se soñó. En esta obra puso una energía, una inteligencia, una voluntad y un entusiasmo que hoy deja como ejemplo a las generaciones de panameños que se forman en las aulas de las escuelas nacionales³⁷.

³⁵ Torres de Araúz, R. (1973), p. 3.

³⁶ Miranda De Cabal, B. (1983), p. 16.

³⁷ Díaz Blaitry, T. (1983), pp. 22-23.

Mientras que Baltasar Isaza Calderón ha señalado:

Ella consiguió, en el ejercicio de la enseñanza, dar prestigio a la cátedra, y al mismo tiempo obtuvo un grupo de colaboradores para sus futuras actividades, pues les convenció de la imperiosa necesidad de realizar sobre el terreno la investigación antropológica. En un país como Panamá, con reservas indígenas no muy extensas, pero si bien conocidas y delimitadas, Reina Torres encontró un campo magnífico para desplegar su programa de campo. No veía, no creyó nunca que una disciplina de tal índole debía circunscribirse al aula de clase, y despertó igual convicción en un grupo de alumnos, dispuestos a seguirla en las faenas que deseaba emprender. Conviene ahora reseñar, siquiera a grandes rasgos, la obra que Reina Torres realizó como Directora de nuestro patrimonio histórico, en virtud de la cual están en proceso de rehabilitación lugares y monumentos de la cultura colonial que antes no habían recibido la atención dirigida y competente de manos acuciosas, organizadoras, noblemente empeñadas en poner orden y concierto donde antes no lo había³⁸.

Internacionalmente se le aplaudió su meritoria labor. Antes de su fallecimiento, había sido distinguida con la vicepresidencia del Comité de Patrimonio Mundial de la UNESCO. Con dicho organismo colaboró como coordinadora de la Comisión Técnica Multinacional de Cultura para fomentar el retorno de los bienes culturales a sus países de origen, por lo cual recibió diversas muestras de reconocimiento. En 1982 ejercía como Comisaria General para la Aplicación de la Convención para la Protección de los Bienes Culturales en caso de Conflictos Armados, de la misma organización.

Precisamente, sobre el tema del retorno de los bienes culturales a sus naciones de origen, la Dra. Araúz había defendido sus posturas ante las autoridades norteamericanas que ejercían funciones en la Zona del Canal. En 1979 – dos años después de la firma de los Tratados Torrijos-Carter, Harold Parfitt, entonces gobernador de la Zona, donó la locomotora 299, que formó parte del primer ferrocarril transcontinental, a la Universidad Industrial de Nueva Jersey. La locomotora se encontraba en la Plaza Cinco de Mayo, en donde estaba la estación del tren.

³⁸ Isaza Calderón, B. (1983), pp. 30-32.

Dicha donación contravino lo dispuesto en los nuevos pactos canaleros y sin atender la decisión del Gobierno nacional que ya la había integrado al inventario del patrimonio panameño. Lamentablemente, prevaleció la presión estadounidense y la locomotora no regresó a Panamá.

Sus últimos legados fueron la organización de todos los artefactos que formarían parte del Museo de Chitré y su obra *“El Nuevo Edimburgo del Darién”*, proyecto que no completó debido a su muerte prematura.

2.6 El proceso evolutivo del Museo de Arte Religioso Colonial

2.6.1 Antecedentes

El edificio del MARC, (antigua capilla de Santo Domingo de Guzmán) destaca entre las instituciones culturales en Panamá y fue construido en el segundo tercio del siglo XVIII. El MARC ofrece una colección de pinturas de temática religiosa, esculturas y el retablo mayor de Nuestra Señora del Rosario. Las piezas que se exhiben en este Museo pertenecen a familias e iglesias de la ciudad de Panamá y del interior del país. Algunas son de factura española y otras permiten apreciar las influencias del arte quiteño y peruano en el Istmo.

2.6.2 Aspectos históricos del MARC

Mediante la Ley 18 de 1941, el edificio donde ubicamos el MARC fue declarado monumento histórico nacional. En 1971, la Curia Metropolitana cedió la capilla a la Dirección Nacional del Patrimonio Histórico del Instituto Nacional de Cultura, para la creación del Museo de

Arte Religioso Colonial. En 1974, restaurada por la Dirección Nacional del Patrimonio Histórico, la capilla mantuvo el retablo colonial que en la misma existía y en la que destaca la Virgen del Rosario, la que también figuró en los templos regentados por los dominicos, como práctica de la Orden en todo el mundo.

Sin embargo, el pasar del tiempo y la falta de un adecuado mantenimiento ocasionó que la estructura decayera nuevamente. Por ello el INAC, por medio de la Oficina del Casco Antiguo (OCA), emprendió el proyecto *Rehabilitación del Museo de Arte Religioso*, planeado y ejecutado con el fin de recuperar un espacio para el beneficio de aproximadamente 12 mil visitantes locales y extranjeros por año (en ese entonces) y permitiría la conservación de más de 65 piezas de arte religioso colonial.

En octubre de 2013, tras una inversión casi millonaria en la restauración del retablo colonial, la museografía y la rehabilitación de la capilla, el Casco Antiguo pudo contar con un nuevo atractivo al poner en funcionamiento esta estructura única en Panamá. El museo logró constituir sus colecciones, mayormente, con objetos obtenidos en iglesias coloniales del interior del país, primordialmente, y también con las donaciones que hicieron algunos particulares que las habían heredado o adquirido por su cuenta. Debemos considerar que en los diversos templos y conventos del Casco Antiguo, prácticamente no quedaron objetos, a causa de las acciones negativas de los fuegos.

El MARC, al abrir sus puertas el 12 de diciembre de 1974, exhibió el retablo barroco, el Retablo Mayor de Santo Domingo de Guzmán, que era de propiedad de la antigua capilla

que allí funcionó y que data del segundo tercio del siglo XVIII³⁹.

El retablo inicialmente era polícromo y no contaba con la cubierta de pan de oro; sin embargo, en algún momento se le hizo una restauración sin tomar en cuenta el patrón original. También de su pertenencia estaba la escultura de la Virgen del Rosario, ubicada en el retablo mayor.

Integraron, además, el patrimonio de este museo, la cruz procesional de plata repujada y cincelada, perteneciente a la iglesia de Santiago, Veraguas; los óleos de San Luis Gonzaga, San José, Santa Bárbara, San Pedro Papa (que fue el respaldo de un sillón que se encontraba en la iglesia de Chepo); la Inmaculada Concepción, que pertenecía a la iglesia de Natá; crucifijo de marfil, propiedad de la Catedral de Panamá; un ángel, cuya talla fue hecha en madera, el cual se encontró en el área de Panamá Viejo y datado por los historiadores como pieza del siglo XVII; las esculturas de un arcángel, de la Sagrada Familia, el Buen Pastor y el Señor de la Paciencia.

Se incluyeron las imágenes vestidas, al igual que los medallones con efigies de santos y santas, entre estos, la Inmaculada Concepción, San Roque y la Santísima Trinidad. Asimismo, formaron parte desde sus inicios, del caudal del MARC, la aldaba y las tres campanas que habían estado en las iglesias La Merced, Santa Ana y Natá.

En el tema de la platería se logró traer, desde la iglesia de Santiago, un trono de plata repujada y cincelada. También cuenta con una imagen de la Purísima, que fue fundida en

³⁹ El conjunto monumental es de 1678 y la capilla (actual museo) fue construida en el siglo XVIII.

plomo; la de la Inmaculada, de la iglesia de Natá; y un San Lorenzo, de la iglesia de Pedasí.

Llegada la década de 1980 el MARC, al igual que otros pares suyos, tuvo que afrontar el inicio de la decadencia generalizada de estos lugares que se dio en el país, producto, entre otras razones, porque el sector cultura desde aquella época no cuenta con una representación propia ante el Consejo de Gabinete, sino que está bajo la tutela del Ministerio de Educación; tampoco su política ha sido elevada a nivel de Estado, lo que le impide contar con presupuesto propio y, por ende, no posee los recursos para nombrar, en su totalidad, al personal idóneo que se requiere en este tipo de gestiones y tampoco puede mantener un sistema de mantenimiento preventivo en sus estructuras.

Por otra parte, el modelo de gestión no se renovó y menos aún se le llevó a un nivel de sostenibilidad económica que le permita ser independiente financieramente, práctica que todavía persiste. La trayectoria del MARC nos indica que, en la primera década del nuevo milenio, los daños estructurales se hicieron tan evidentes que presagiaban el desplome de la antigua *capilla de Santo Domingo*. Ya se habían dado dos casos de caídas en sus áreas cercanas, el del muro del convento de San José, acaecido en enero en el 2001; y el del Arco Chato que había desafiado más de tres centurias, el 7 de noviembre del 2003.

En el 2008 se aprobaron los planos, a través de la Oficina del Casco Antiguo, y en el 2012 se procedió a poner en marcha la restauración del edificio, bajo la responsabilidad del Arq. Eduardo Tejeira Davis y, con la supervisión del Arq. Rafael Holness, por parte de la OCA, trabajo que duró más de un año, tiempo durante el cual el museo estuvo cerrado al público. Reabrió el 10 de octubre del 2013.

¿Qué conllevó esta restauración? Básicamente, se procedió con la armazón del retablo, la museografía y la rehabilitación de la capilla, esta labor sirvió también para investigar otras condiciones del edificio.

El trabajo que se efectuó en los primeros años de la década de 1970 y que posibilitó la inauguración del MARC en 1974 se ejecutó con el apoyo del Ministerio de Obras Públicas y el Municipio de Panamá, a un costo de B/. 18,000.00, utilizando mano de obra y materiales que proporcionaron otras entidades del Estado. Ese sistema de construcción, al final, no conllevó un acabado perdurable de esta obra, incluso, unos años más tarde la cubierta cedió y se rehizo, pero con un cambio en la posición del nudillo, con lo que se varió el diseño original.

Vale anotar que la última vez que se restauró el retablo de la Virgen del Rosario, ubicado en la nave central del Altar Mayor de la Capilla de Santo Domingo de Guzmán, fue en el año 2000, porque presentaba severos daños en la estructura; por lo tanto, se procedió con el cierre del MARC a partir del 17 de mayo y por cuatro meses. Esta restauración se logró con el financiamiento otorgado por la Agencia Interamericana para la Cooperación y el Desarrollo y la OEA.

Es evidente que el Museo de Arte Religioso Colonial en sus 45 años de haber sido creado ha tenido que sortear muchas situaciones adversas a sus objetivos intrínsecos, especialmente, en la fortaleza de sus estructuras y del propio caudal museístico, incluyendo el factor cierre de operaciones por meses y años, decisiones que habrán causado impactos desfavorables en su devenir como contribuyente del desarrollo cultural y educativo, pero

también como reforzador de la identidad nacional.

2.6.2 Inventario de obras del MARC

De acuerdo con la labor efectuada por el Departamento de Control e Inventario de Bienes Patrimoniales, Dirección Nacional del Patrimonio Histórico, Instituto Nacional de Cultura el MARC cuenta con 392 obras, de las cuales 67 están en exhibición y las 325 restantes las tienen guardadas en el MARTA (Museo Reina Torres de Araúz). Las siguientes obras están para el aprecio público: *Jesús de las Monjas de Maryknoll*, (óleo sobre lienzo); *Virgen de Apocalipsis*, (talla sobre madera); *Nuestra Señora del Pilar*, (piedra); *San Francisco de Asís en Éxtasis*, (óleo sobre lienzo); *Ecce Homo*, (óleo sobre lienzo); *Virgen con Donantes*, (óleo sobre lienzo); *La Dolorosa*, (óleo sobre lienzo); *Virgen del Carmen*, (óleo sobre lienzo); *Ecce Homo*, (óleo sobre lienzo); *Sagrado Corazón de Jesús*, (óleo sobre lienzo); *Retablo de la Iglesia* (altar), (talla sobre madera); *Nuestra Señora del Rosario*, (escultura de madera policromada); *Ángel*, *Ángel*, *Santo Domingo con su perro*, *Virgen Inmaculada Concepción*, (escultura de madera); *Sitíal*, (plata repujada); *Sitíal*, (plata repujada); *Nuestra Señora de los Dolores*, (óleo sobre lienzo); *Santo Domingo de Guzmán*, (óleo sobre lienzo); *Nuestra Señora de la Candelaria*, (escultura de madera); *Virgen de la Asunción*, (talla sobre madera); *campana Iglesia de La Merced*, (bronce); *campana Iglesia Natá de los Caballeros*, (bronce); *San Miguel Arcángel*, (escultura de madera); *San Rafael Arcángel*, (talla sobre madera); *pelicano*, (escultura de madera); *Cristo Redentor*, (escultura de madera); *ángel*, (escultura de madera); *cáliz repujado en plata*, (platería); *adorno de plata repujado*, (platería); *adorno de plata repujado*, (platería); *Santa María Magdalena*, (óleo sobre lienzo); *Corazón de Jesús*, (óleo sobre lienzo); *Ecce Homo*, (óleo sobre lienzo); *La*

Verónica, (óleo sobre lienzo); San Vicente Ferrer, (óleo sobre lienzo); Jesús flagelado, (óleo sobre lienzo); Jesús resucitado, (escultura de madera); San Luis Gonzaga, (óleo sobre lienzo); Las Tres Divinas Personas, (madera policromada); San Roque, (óleo sobre lienzo); Nuestra Señora de la Merced, (estampa grabada en papel); Santa Catalina de Siena, (talla sobre madera); Virgen del Rosario con Santo Domingo, (óleo sobre lienzo); Cristo crucificado, (talla sobre madera); Buen Pastor, (escultura de madera); Jesús Resucitado, (talla sobre madera); Puerta del Sagrario, (talla sobre madera); San José con el Niño, (óleo sobre lienzo); Nuestra Señora de La Merced, (óleo sobre lienzo); San José con el Niño, (óleo sobre lienzo); Santa Bárbara, (óleo sobre lienzo); Nuestra Señora de la Asunción, (talla en yeso); Virgen del Niño, (escultura de madera); San Rafael, (óleo sobre lienzo); Nacimiento del Señor, (óleo sobre lienzo); Nuestra Señora del Carmen, (óleo sobre lienzo); San Miguel Arcángel, (óleo sobre lienzo); San José con el Niño, (óleo sobre lienzo); Santa Ana, San Joaquín, la Virgen con el Niño, (talla sobre madera); San José con el Niño, (óleo sobre lienzo); Virgen María, (escultura de madera); arcángel, (escultura de madera); Cristo crucificado, (talla sobre madera); Virgen María, (escultura de madera); ángel, (escultura de madera); máscara y mano de plomo, (fundición de plomo); la Purísima o Inmaculada Concepción, (mármol); crucifijo de marfil, (escultura de marfil); Nuestra Señora del Rosario y Santo Domingo, (del Museo De Obaldía); campana iglesia de Santa Ana, (bronce); campana; corazón de latón (metal).

CAPÍTULO 3. EL ARTE RELIGIOSO COLONIAL EN PANAMÁ

3.1 Caracterización de ‘arte religioso’

Tras describir los antecedentes legales, algunas acciones gubernamentales, vínculos internacionales de interés en la preservación del patrimonio histórico y la situación de los museos panameños, así como el legado de la Dra. Reina Torres de Araúz, pasamos a desarrollar la temática del arte religioso colonial en Panamá.

¿Qué entender por “arte religioso colonial panameño”? Siguiendo a Velarde,

Denominamos Arte Religioso Colonial Panameño, al conjunto de las obras de arquitectura, escultura, pintura y platería que, para el servicio del culto católico en las iglesias y conventos, así como en la intimidad de los hogares, fueron utilizadas en Panamá durante los trescientos años del dominio hispano en el Istmo. Corresponde, pues, a los siglos XVI, XVII y, sobre todo, al XVIII y las dos primeras décadas del XIX⁴⁰.

Se caracteriza, de acuerdo con este autor, por ser predominantemente barroco y por su naturaleza didáctica, pues sirvió para instruir al pueblo en el catolicismo.

Es notorio que las obras construidas por los españoles habitualmente repliquen sus modelos arquitectónicos en templos, conventos y otras propiedades de la Iglesia⁴¹. Adaptaron materiales como la madera, los adobes (fabricados con tierra), ladrillos y piedra, que eran los materiales predominantes en el Nuevo Mundo; además, porque en ocasiones, no se contaba con los recursos económicos para traer los insumos desde España.

⁴⁰ Velarde B., O. (1990), p. 3.

⁴¹ Al respecto, véase, Konfuss, J. (1920); Baxter, S. (1934) y Cavallari, J. (1860).

Por sus enormes riquezas naturales, México y Perú se constituyeron en los grandes centros de la América hispana, en donde se edificaron las sobresalientes catedrales, iglesias, y a las que preferentemente llegaron las imágenes, pinturas, platería, imaginería y otros ornamentos propios de los templos religiosos católicos procedentes de las reconocidas escuelas flamencas, españolas e italianas que han trascendido los tiempos y han permitido conocer el nivel creativo de artistas y artesanos, que les sirvieron de norte a los locales para crear sus propias tendencias, dando origen a reconocidas escuelas quiteñas, limeñas y mexicanas.

En el caso de Panamá, las edificaciones religiosas fueron más modestas y respondían en su creación a los elementos que se encontraban en el entorno, pues:

La naturaleza de los materiales y las formas arquitectónicas empleadas en estas construcciones revelan los limitados recursos humanos y económicos del país: piedras y ladrillos en las iglesias y conventos de la ciudad de Panamá; ladrillos en las iglesias de Portobelo, Santiago de Veraguas, Natá, Parita, Los Santos, Las Tablas, Pesé y Océ; adobes y ladrillos en la de San Francisco de la Montaña; quincha en la de San Francisco Javier, de Cañazas; y madera, únicamente, en la iglesia de Santiago de Alanje. Los cuatro últimos edificios mencionados no existen⁴².

La precaria situación económica de Panamá fue históricamente notoria⁴³, porque un día después de su fundación, tuvo que enfrentar las secuelas de un terremoto, fenómeno que además de cobrar vidas humanas causó daños en las estructuras religiosas, en las viviendas y en los edificios administrativos. Las privaciones continuaron, y en 1644 un incendio también provocó víctimas y el respectivo detrimento en las edificaciones.

⁴² Velarde, O. Op. Cit., p. 4.

⁴³ Torres de Araúz, R. (1976). Museo de Arte Religioso Colonial. Dirección Nacional del Patrimonio Histórico. Instituto Nacional de Cultura.

Cuando los habitantes de esta ciudad enclavada en las riberas del Mar del Sur creían que ya se habían repuesto del deterioro que dejaron los desastres naturales y el provocado, recibieron el golpe definitivo que los llevó a mudar la ciudad a la zona del actual Casco Antiguo.

El 28 de enero de 1671, el pirata británico Henry Morgan y sus hombres atacaron la ciudad. Ante el ataque, el Capitán General de Tierra Firme, Juan Pérez de Guzmán, en un intento por evitar que se llevaran el resto de las riquezas, dio la orden para que los prácticos procedieran a explotar los depósitos de pólvora con que contaba el sitio, lo cual generó un gran incendio y, por supuesto, la destrucción de lo que quedaba del célebre núcleo urbano de tierra firme.

Se logró salvar el altar de oro de la catedral, el cual fue llevado a la localidad en donde se construiría la nueva ciudad, cuyo demarcado dio inicio el 21 de enero de 1673, por parte del Capitán Diego Fernández de Córdoba y Mendoza, quien seguía las instrucciones de la reina de España, doña Mariana de Austria, en el sentido de establecer el nuevo asentamiento humano en el *sitio de Ancón*.

El altar de oro reposa en la Iglesia de San José (circa 1675) y siempre ha merecido un reconocimiento especial como una de las joyas del arte religioso colonial del país. Su retablo es gemelo con el de la Virgen del Rosario del MARC.

El traslado a la nueva ubicación de la ciudad no significó el fin de las complicaciones. La población fue víctima de los incendios de grandes proporciones en los años de 1737, 1756 y 1781, que causaron estragos, especialmente en el Conjunto de Santo Domingo (circa 1678),

cuya gran iglesia no pudo rehabilitarse porque para esas fechas el sector religioso, que contaba con varias edificaciones, afrontaba problemas económicos y estaba imposibilitado para enfrentar esas erogaciones.

3.1.1 Arquitectura

La arquitectura, muy ligada al arte religioso de Panamá, muestra su perfil en algunos templos de la ciudad capital y en ciertos pueblos del interior, en ella predominaba el estilo barroco, con un estilo casi invariante. Señala Velarde que:

Si la Catedral y la Iglesia de La Merced presentan dos torres -¿fue este también el caso de la Iglesia de San Francisco, en la ciudad de Panamá?-, en el resto de las iglesias del país se repite la fórmula de una torre adosada a un lado de la fachada. A la derecha, al lado del Evangelio, sitúan su torre las iglesias de Natá, Las Tablas, Santiago de Veraguas y, en la ciudad de Panamá, San José, Santa Ana, Santo Domingo, San Juan de Dios y San Felipe de Neri. En cambio, las iglesias de Los Santos, San Juan de Dios de Portobelo y la de los jesuitas en la ciudad de Panamá, tienen su torre en el lado izquierdo, lado de la Epístola⁴⁴.

En adición a los elementos mencionados, otros que forman parte de los prototipos arquitectónicos son la ubicación del campanario, el uso de espadañas, la ausencia de torres en algunas capillas, los elementos ornamentales en fachadas, el uso de la cruz en los atrios, los adornos barrocos en los retablos, fachadas y en muebles litúrgicos, y en la imaginería, sobresalen las columnas salomónicas en los retablos y los púlpitos.

Sin embargo, los patrones eran más bien sencillos. De acuerdo con Eduardo Tejeira Davis y Vanessa Spadafora,

Durante el período colonial, la arquitectura religiosa en el Casco Antiguo siguió esquemas bien sencillos, la mayoría con sus raíces en Panamá Viejo. Todas las iglesias coloniales que aún existen poseen una escueta planta rectangular o de cruz latina, con testero plano y cubierta de madera; la mayoría de estas cubiertas estaba originalmente sostenida por altos pilares de madera de sencillísima

⁴⁴ Velarde, O. Op.Cit., pp. 4-5.

factura. Las paredes eran de mampostería tosca; originalmente ni siquiera estaban repelladas. Una diferencia con respecto a Panamá Viejo, sin embargo, era la multitud de torres⁴⁵.

Con respecto a las iglesias localizadas en el Casco Antiguo, señalan los autores que “por desgracia, es poco lo que queda de los claustros, que aparentemente eran más modestos que los de Panamá Viejo. Algunos conjuntos fueron demolidos íntegramente durante la furia anticlerical del siglo XIX; otros fueron remodelados. Hasta tal punto que hoy son casi irreconocibles. El claustro dominico, por ejemplo, está en ruinas”⁴⁶.

A ello agrega Héctor Schenone que:

Ya sea por la acción depredadora de los piratas y los incendios y más aún por la incuria, o por los cambios de gusto o por una mala interpretación de lo que se ha dado en llamar “nueva liturgia”, gran número de las obras de arte religioso que integraba el patrimonio cultural de esa nación ha desaparecido. Así, de los antiguos retablos, de los primitivos nada ha quedado, y del siglo XVII sólo dos se conservan en la iglesia de Parita. La mayoría de los existentes son de la décima octava centuria, aunque por perdurar en algunos, elementos de épocas anteriores, podríamos considerarlos como de más vieja data⁴⁷.

Pese a las adversidades, perduran como testimonio de este singular quehacer artístico de carácter religioso del período colonial y vestigio de esa parte de nuestra historia, la Catedral Basílica Santa María La Antigua (Catedral Metropolitana), iglesia de Santa Ana, iglesia de la ciudad de Natá, iglesia de San Francisco de la Montaña, iglesia de San Francisco Javier de Cañazas, iglesias de Portobelo, Santiago de Veraguas, Parita, Santa Librada de Las Tablas, Pesé, Ocú, San Felipe de Neri, San Francisco, San José, La Merced, San Atanasio de la Villa de Los Santos, iglesia de Dolega, e iglesia de Alanje.

⁴⁵ Tejeira Davis, E. y Spadafora, V. (2001), *El Casco Antiguo de Panamá*, p. 18.

⁴⁶ *Ibíd.*, p. 19.

⁴⁷ Schenone, H. (1976), p. 13.

3.1.2 Los púlpitos

Los púlpitos tienen una gran significación en el ritual de la misa del templo cristiano. Surgieron como respuesta, como uno de los recursos esenciales de la contrarreforma religiosa para afianzar el catolicismo. En los púlpitos se reúnen la palabra y la imagen, se difundía la doctrina cristiana, adaptada a cada lugar y comunidad en particular.

Tienen su origen en la tradición romana, el *pulpitum*, que luego fueron adaptados en las iglesias convirtiéndose en una especie de pequeño balcón (cuadrado o redondo), colocados a la altura para ser visto por todos los feligreses. Desde ahí, servían para predicar e incluso para la epístola y el evangelio.

Penosamente, después de varias centurias, solamente han sobrevivido los púlpitos de las iglesias de Parita, Penonomé, San Francisco de la Montaña y Natá.

Un caso extraordinario es el pulpito de la iglesia de San Francisco de la Montaña, en Santa Fe de Veraguas. De estilo barroco indigenista, los altares, retablos y el pulpito de la iglesia datan del siglo XVII y son únicos en Centroamérica y el Caribe.

Los documentos históricos nos permiten saber que la primera iglesia de San Francisco de la Montaña se empezó a construir en el año 1630 por Fray Adrián de Santo Tomás, cuando San Francisco era apenas descrito como un miserable conjunto de chozas de paja, que contaba con una población de 30 indígenas.

La iconografía mariana del Apocalipsis es el tema en el panel del retablo de la Inmaculada, en la Iglesia de San Francisco de la Montaña. La calidad de este pequeño relieve

es, en sí mismo, una muestra de los alardes técnicos logrados por los imagineros coloniales, aspecto por lo demás evidente en todas las imágenes que componen el retablo: Un Santiago Matamoros a caballo que lo corona, una inmaculada de rasgos y pliegues que denotan la mano de dotado tallista y sobre todo el excelente relieve con el tema de la educación de la Virgen, una talla de gran calidad. Es arte, fe y devoción.

3.1.3 Los retablos en las iglesias, conventos y ermitas

Etimológicamente, la palabra retablo proviene del latín *retro-tabulum*, que viene a ser la tabla que se coloca detrás del altar. Se trata de un recurso didáctico del templo cristiano - católico donde el objetivo es utilizar las imágenes artísticas para enseñar y conmover, se disponen para fortalecer la fe y los principios morales.

Todo retablo, respondiendo al Concilio de Trento, debía responder a que su narración se acercara a la vida real. Por lo tanto, las imágenes procuraban ser de tamaño casi natural, buscando crear lazos con los fieles y que, a la vez, permitieran presentar con mayor claridad, la lectura expositiva de un tema religioso.

El armazón solía ser de madera y regido por los principios estéticos y técnicos de la arquitectura. El retablo era una escenografía donde se instalaban las imágenes y las representaciones cristianas, usualmente trabajadas en pintura, talla o escultura de bulto. La condición catequética para los fieles se llevaba a cabo a través de historias, milagros, vidas ejemplares, misterios divinos, un programa iconográfico vinculado al altar y al significado de la misa.

El ritual promulgado a finales del siglo XVI para toda la Iglesia Católica estableció que “en todos los templos del orbe católico el sagrario, que albergaba las especies eucarísticas, debía ocupar un sitio privilegiado y de honor, debiendo colocarse en adelante y sin ninguna excepción en medio del altar mayor y que el expositor del Santísimo se situaría por encima del sagrario en el centro del retablo”⁴⁸.

En las diversas ciudades de la América Hispana, los retablos eran realizados por maestros artesanos, carpinteros ensambladores, bajo las direcciones de arquitectos. Otros retablos en ciudades como Santa Fe de Bogotá, fueron diseñados por escultores y pintores, como es el caso del Retablo de San José, Casa de la Purificación – Templo de San Francisco.

En Panamá, merece especial interés el retablo de la Pasión, en San Francisco de la Montaña, no solo por la calidad artística que impera en todo el conjunto de la iglesia sino también porque contiene un complicado simbolismo que lo convierte en un ejemplo sin igual de la función doctrinal de las imágenes, así como del manejo de la cultura del símbolo imperante en el barroco panameño.

Otros retablos importantes que evidencian acercamientos muy individuales y diversos al vocabulario del barroco son los de la iglesia de San Atanasio de La Villa de Los Santos, donde los elementos decorativos más que las imágenes llaman la atención y, por supuesto, esa otra joya colonial que es la iglesia de Santo Domingo de Parita.

⁴⁸ Recuperado de: <http://www.revistacredencial.com/credencial/historia/temas/altares-retablos-pulpitos-y-coros-elementos-del-mobiliario-religioso-colonial>, 23 de septiembre de 2016.

Los retablos de las iglesias, ermitas y conventos en Panamá son testimonios vivos de la abundancia y calidad que ofrece su arte colonial. Existen diversas referencias documentales de la presencia de imágenes en remotos lugares como las minas de Cana, donde en 1702 el cura de la iglesia, don Antonio Ignacio de Argüelles, puso a salvo de los piratas “los vasos sagrados de su iglesia con las imágenes y ornamentos que pudo en el corto tiempo que para ello tuvo”⁴⁹.

Con contadas excepciones, las iglesias, por pobres que fuesen, no carecían de imágenes y, muchas veces, las tenían con sorprendente riqueza. Es ese el caso de la iglesia de Portobelo en 1763, cuando el visitador eclesiástico Dr. Joseph Justo López Murillo reconoce el estado ruinoso del templo por lo que había sido necesario sacar las imágenes y colocarlas en una casa particular,

La iglesia de Natá representa otro ejemplo significativo de la vitalidad de ese ambiente artístico⁵⁰. Sus hermosos retablos con columnas salomónicas recorridas por tallos, flores y angelotes constituyen una muestra excepcional del barroco popular. Asimismo, estos retablos son testimonios de la presencia de algún taller local, de talladores y ensambladores de retablos que suplieron las demandas de mobiliario litúrgico durante el siglo XVIII.

El retablo de la Virgen del Apocalipsis, es uno de los ejemplos de las advocaciones Marianas que caracterizan el arte colonial de Panamá. Realizado en 1751, según una

⁴⁹ Camargo, A., entrevista personal, Panamá, 13 de febrero de 2016.

⁵⁰ Los siguientes son los retablos que se encuentran en esta iglesia: Retablo Mayor, Retablo del Calvario, Retablo de la Purísima, Retablo de la Virgen del Carmen, Retablo de Don Bosco, Retablo de Jesús de Nazareno, Retablo del Corazón de Jesús, Retablo de la Virgen del Rosario.

inscripción en el retablo, guarda en su tabernáculo una talla policromada de vestir, casi del tamaño natural, que representa a la Virgen del Apocalipsis siguiendo la iconografía descrita en el capítulo 12 de ese libro bíblico.

La imagen sorprende tanto por la belleza formal y delicado tallado y encarnado así como por los aderezos trabajados en plata repujada que le acompañan: una media luna con rostro repujado en sus pies, a su espalda enormes alas de plata y la cabeza nimbada con 12 estrellas. El tabernáculo y la imagen están sometidos por dos serpientes talladas en madera y recorridas a lo largo de su cuerpo por un diseño que remeda plumas, representación del triunfo sobre el pecado original.

3.1.4 Mobiliario

Se consideran elementos del mobiliario religioso colonial los altares, los retablos, pulpitos y coros. Entre los siglos XVI y XVIII, se fue dando este tipo de mobiliario en las iglesias, con el objetivo de complementar el desarrollo de la liturgia. La concepción artística creativa buscaba centrar la atención en lo espiritual. La elaboración de este mobiliario estuvo a cargo de maestros calificados con experiencia tanto en lo técnico como en la expresión simbólica cristiana.

Señala Oscar Velarde que el mobiliario colonial se concentra en los templos de Santa Librada de Las Tablas, San Francisco de la Montaña, Natá, Santo Domingo de Guzmán de Parita, San Atanasio de la Villa de Los Santos, Pesé, Dolega, Alanje, Remedios, Penonomé, Chimán y La Pintada. Agrega que:

en las iglesias coloniales del interior del país en donde aún existen los contados muebles coloniales que conocemos y que, contruidos básicamente en el siglo XVIII, se reducen poco más o menos a dos sillas, cinco sillones, cuatro mesas, un armario, una cómoda, así como algunos bancos y reclinatorios. A ellos habría que sumar dos tinieblas, dos hacheros, tres ciriales, tres andas para el Santo Sepulcro, ocho pilas bautismales, otras tantas de agua bendita y, finalmente, unas veinticinco campanas confeccionadas en España, Perú y Panamá en los siglos XVII, XVIII, XIX.⁵¹

3.1.5 Pintura

En la América Hispana de los siglos XVI al XVII, uno de los temas más recurrentes en la pintura son los ángeles. Resulta pertinente estudiar las diversas jerarquías atribuidas a ellos. Por ejemplo, un serafín es un ángel con haz de fuego en su mano; un dominio, es el ángel que lleva cetro y corona; ángeles virtudes, son los coronados de rosas y llevan los símbolos de la pasión. Una innovación barroca son los ángeles con símbolos marianos. Especialmente curiosos y únicos en América Hispana son los ángeles creados con los símbolos de las letanías, con ello se inicia el dogma de la Inmaculada Concepción.

La originalidad de las pinturas en el arte colonial proviene de su iconografía y de la forma en su realización, que contrastan con las versiones europeas. El origen de la iconografía de los ángeles se remonta a los primeros siglos del cristianismo. En el Renacimiento, se desarrolla la pintura individual de los ángeles, que se extiende durante el periodo barroco. Los ángeles no eran representados de forma aislada durante la Edad Media, excepto San Miguel Arcángel, proyectado como *Juez de las Almas* en la pintura italiana, flamenca, y española.

⁵¹ Velarde, O. Op. Cit., p. 27.

El arte colonial en América posee indudablemente raíz medieval, un arte traído desde España y que, gradualmente, aprendieron numerosos artistas y artesanos, muchas veces incógnitos, en ciudades que van desde Panamá, Quito y Lima hasta México. Fueron criollos, indios y mestizos formados en las técnicas y los temas religiosos de la vida de Jesucristo, de la Virgen y los santos más conocidos.

Aun cuando los maestros europeos salen del panorama, los talleres continuaron activos y comenzaron a expresar con mayor o menor grado la visión nativa, logrando un arte propio de gran expresión. El propósito era uno: glorificar a Dios.

Los talleres, los artesanos y artistas conservaron las técnicas europeas en relación con los temas religiosos, aferrados a las normas católicas y a su objetivo evangelizador. Las pinturas conservan el claroscuro y es indudable la influencia de Velásquez y Murillo entre otros pintores españoles, como también de las escuelas flamencas e italianas.

La temática cristiana se plasmaba en series o conjuntos de cuadros que además de adoctrinar, servían para decorar los claustros y refectorios. Estas obras colectivas de pinturas solían ser dirigidas por un maestro, apoyado por varios asistentes. La influencia del estilo sevillano, especialmente en la escultura, evoluciona a un arte religioso colonial denominado dulce y, por eso, apreciamos los ángeles niños, en el Niño Dios, y en los nacimientos.

El arte colonial logra su máximo esplendor en el siglo XVIII en toda América Hispana, cuando los niveles de pedidos en los talleres aumentaron, sin poder estos dar inmediatez en la respuesta de producción, las mascarillas permiten la elaboración rápida de rostros, específicamente, en escultura. Entonces, los bastidores o armazones de madera

reemplazan las tallas de bultos, tallas completas en tres dimensiones y ahuecadas. Esto, a su vez, permitía el transporte con mayor facilidad de las obras de enorme tamaño.

A raíz de la divulgación de las ideas de la Ilustración francesa, las clases más intelectuales de las colonias hispanoamericanas van evolucionando sus pensamientos y las expresiones artísticas comienzan a modificar su intención puramente religiosa del modelo hispano por otros temas.

La transformación que ocurre en la América Hispana es el resultado de la imposición a los pueblos indígenas de las formas de vida de los europeos en todas sus manifestaciones. Fue la iglesia católica, en su proceso evangelizador, la gran patrocinadora de todas las artes, entendiéndose que el arte civil carece de importancia, exceptuando la arquitectura.

En América Hispana, surgen instalaciones que no eran conocidas en Europa, entre los ejemplos varios tenemos:

- a. El atrio: Daba hospedaje a las masas de indígenas que frecuentaban al aire libre las ceremonias.
- b. La capilla abierta: Creada para dar la misa, con tres variantes. En la portería: uno de los arcos era más ancho y elevado, indicaba dónde estaba el altar; la elevada, denominada tipo balcón, usualmente se localizaba sobre la portería y el paño de la fachada, y la exenta, dotada de todas las instalaciones necesarias y funcionaba independientemente del templo conventual.

- c. Las capillas posas: las encontramos en la Iglesia Natá de los Caballeros. Eran utilizadas para posar al Santísimo solo en las procesiones, estas se efectuaban al aire libre. Siempre dentro de los límites del atrio. Se les conoce también como capillas de ángulo. La explicación proviene del hecho de que estas se construían en cada una de las esquinas del atrio.

Las capillas posas o de ángulos son cuartos pequeños, de dos accesos. El objetivo era de entrar por uno de ellos, se realizaba la ceremonia y se salía por la otra puerta; esta última se localiza frente a la siguiente capilla. Los templos fueron constituidos de una sola nave o basilicales. Los mismos presentaban una mezcla de estilos: el romántico, gótico y renacentista, con sus modalidades plateresco y herré carente de las instalaciones de una verdadera fortaleza, lo cual nos indica que no tenían capacidad defensiva. Los claustros igualmente eran de estilos diferentes y en muchos de ellos podemos observar que se conservan pinturas murales (temas relativos al Nuevo Testamento o a los santos).

Otro caso muy interesante es el tema de la pintura en la Basílica de Natá. Observamos que las pinturas, aunque más escasas que las imágenes de bulto, también forman parte del valioso patrimonio artístico de Panamá. En la Basílica de Natá, se conserva un sorprendente ejemplo de pintura colonial con el tema de la Santísima Trinidad. Este lienzo tiene el particular interés de representar las tres divinas personas con el mismo rostro, iconografía que fue desautorizada en el Siglo XVIII.

En esta composición cada una de las tres personas se diferencian entre sí únicamente por los símbolos que la representan y aparecen pintados sobre sus túnicas a la altura del pecho: el Padre al centro con un sol, el Espíritu Santo con una paloma y, a su derecha, Cristo,

que no solo exhibe como los demás el cordero, símbolo cristológico tradicional, sino que también carga sobre sus hombros una oveja. Inconfundible iconografía del Buen Pastor.

La pintura de gran calidad técnica y artística, es obra de un talentoso maestro colonial que la firma: Joseph Samaniego. Fue terminada, según reza al dorso de la tela, en octubre de 1758 y fue encargo del obispo Francisco de Luna Victoria y Castro, como se puede entrever en la borrosa inscripción que aparece en tan elaborada composición. A todas luces, una pintura de gran calidad, cuidado cromático elaborado sobre una delicada sucesión de veladuras que le dan un carácter de visión mística.

Hay otros ejemplos valiosos de pintura coloniales de interés artístico en el interior del país. Entre estas merecen destacarse una tabla y un lienzo de la iglesia de Santo Domingo de Parita. La primera, con el tema de la Virgen de la Luz corona el retablo mayor y ofrece su cautivadora iconografía, el Niño Jesús, en brazos de la Virgen, mientras recogen corazones ardientes de una cesta, un alma se salva de las fauces de un monstruo que representa el infierno, gracias a que se sostiene fuertemente del manto de la Virgen que le mira misericordiosamente.

Prácticamente no hay registros de pintores panameños que hayan sobresalido grandemente en la pintura, a excepción de Fernando de Rivera, nacido en Panamá, hijo de hidalgos oriundos de Sevilla, quien, al ingresar a la Compañía de Jesús, en el Colegio de Quito, se dedicó a enseñar las técnicas aprendidas, pintando lienzos y enmarcando cuadros.

Del patrimonio pictórico religioso de los siglos XVI y XVII, desafortunadamente no queda nada. De ese último siglo podrían ser, quizá, un San Pedro, procedente de la Iglesia

de Chepo, y las Ánimas del Purgatorio, de la Iglesia de Parita”⁵². Y con respecto al siglo XVIII se señala que la obra pictórica se puede apreciar únicamente en los cristos, vírgenes, santos, santas, representaciones de las ánimas en el purgatorio y de la Santísima Trinidad, en las iglesias de la Villa de Los Santos, Natá, Parita, San Francisco de la Montaña, Chepo, Catedral Basílica Santa María La Antigua, entre las posesiones del Museo de Arte Religioso Colonial, en el Museo de la Nacionalidad de la Villa de Los Santos.

3.1.6 Platería

A lo largo de los siglos XVI y XVII, las iglesias panameñas se enriquecieron con innumerables piezas de plata y oro tales como custodias, cruces, cálices, incensarios, vinajeras, entre otros. Es sabido que “hasta la última década del siglo XVI la Catedral de Panamá contaba con una cruz procesional de plata”, pero, lamentablemente, “Nada queda de las obras del siglo XVI, a excepción de una cruz procesional de plata que, utilizada en la Iglesia de Santiago de Veraguas se exhibe actualmente en el Museo de Arte Religioso Colonial”⁵³.

Hay pocas piezas de la platería religiosa colonial fechadas, tal es el caso de un centellero y la imagen de la Dolorosa que porta un puñal de la Iglesia de Alanje; un relicario de la Iglesia de Natá; un limosnero y un relicario de la Iglesia de Santa Ana; un limosnero de la Iglesia de Las Tablas; un sitial o expositorio de la Iglesia de Santiago, que pasó a formar

⁵² *Ibíd.*, p. 20.

⁵³ *Ibíd.*, pp. 22-23.

parte del patrimonio del Museo de Arte Religioso; y un centellero y custodia en la Iglesia de Dolega.

Existen piezas en platería confeccionadas por artesanos panameños; sin embargo, no están registradas por fecha de producción, como sí lo están los candeleros y ramos de plata, en las Iglesias de Alanje, San Francisco de la Montaña, Santiago, Parita y Natá. Asimismo, existen algunos otros artefactos en platería de aquella época en las Iglesias de Penonomé, la Villa de Los Santos y Chimán, sobre todo con adornos en plata repujada, aves, flores, angelitos, escapularios de oro y rosarios de plata.

3.1.7 La demanda de la imagerie religiosa en Panamá

A través del análisis de la más variada documentación, la investigación de campo y el trabajo de catalogación, se ha ido configurando el paisaje artístico que reinó en Panamá durante el periodo virreinal. Si bien, durante el Siglo XVI las necesidades artísticas fueron mayormente satisfechas gracias a la importación de pinturas y esculturas a partir del siglo XVII, serán atendidas por talleres y artistas locales que, al igual que sucedió con los plateros, fueron poblando el ambiente artístico del Panamá hispánico. Las numerosas pinturas y tallas conservadas avalan la existencia de un pujante e inequívoco ambiente artístico en Panamá durante el periodo hispano.

3.1.7.1 Las referencias documentales de escultura y pintura

Abundantes son las referencias de esculturas y pinturas en el Panamá hispánico en la documentación de los Archivos de Indias. Tales evidencias indican con claridad la existencia

de un ambiente artístico activo en el país a lo largo de todo el periodo. El aluvión de datos sobre la abundancia de imágenes y pinturas, fundamentalmente, de carácter religioso no deja lugar a dudas de que estas tenían una presencia significativa en la escena eclesiástica y secular durante la época hispana.

Una de las referencias más antiguas del arribo de esculturas y pinturas a Tierra Firme corresponde a 1513, cuando el dominico fray Pedro de Córdoba fue destinado a Castilla del Oro. Tal como estaba establecido por una orden real, al fraile predicador le fueron entregados en la Casa de la Contratación en Sevilla, esculturas de bulto y diversos ornamentos para que con ellos aderezara los nuevos templos americanos. Además de los ornamentos para celebrar, entre los que se mencionan dos cálices de plata dorados, se le entregó un importante grupo de tallas de bulto realizados en Sevilla por el escultor Jorge Fernández.

Entre las esculturas se mencionan de forma específica, la talla de Jesús Crucificado, Nuestra Señora del Rosario, Santo Domingo, San Fray Pedro González y San Pedro Mártir. Asimismo, se le entregan otras pinturas y esculturas de calidad y hechuras más modestas y seis crucifijos grandes de tabla y pintura, y varias imágenes de Nuestra Señora.

Si bien este magnífico cargamento de obras de arte, incluyendo aquellas piezas excepcionales de los hermanos Fernández, fueron embarcadas en la nao Santa María con destino a Castilla del Oro, todo parece indicar que no sobrevivieron el periodo de la presencia hispánica. Sin embargo, es importante reconocer la existencia de estas piezas en tierras panameñas tan temprano como el primer cuarto del siglo XVI. Sin duda, en estos primeros

tiempos, iglesias, conventos y particulares dependieron del arte peninsular para satisfacer las necesidades de objetos artísticos tanto de uso litúrgico como secular.

En el Comercio de Arte, desde España a Hispanoamérica, encontramos también el relato de la nao Santa Victoria. Cristóbal Gómez, vecino de Sevilla, registró para ser vendidas en nombre de Dios varias obras de arte religioso:

OBRA	VALOR (EN REALES)
Imagen de Nuestra Señora de Belén	17
San Francisco en tabla	22
Una imagen de Nuestra Señora de la Antigua	88
Un rostro de Cristo	8
Un Ecce Homo	16
Una imagen de la Quinta Angustia	22
Una Santa Catalina	16
Un San Gerónimo	8
24 rostros de Papas	72

Otro registro de dicha nave en 1586, testimonia la frecuencia y dimensión del comercio de esculturas y pinturas desde España a Tierra Firme. En este, Elvira de Bues, vecina de Sevilla, consigna a Miguel Carte y, en su ausencia, a Gaspar Magnes, vecino de Nombre de Dios, lo siguiente:

CAJÓN NO. 1	CAJÓN NO. 2
Un retablo de un nacimiento en cuatro	Diecinueve lienzos al temple de devoción,
Un retablo de un Cristo Crucificado	Un lienzo al óleo de La Verónica
Un retablo de un Ecce Homo	Un lienzo al óleo de Nuestra Señora de la Antigua
Un retablo de un San Gerónimo	Un lienzo al óleo del triunfo de Nuestro Señor Jesucristo con los cuatro evangelistas
Un retablo de Santa Susana	Cinco Niños Jesús
Un retablo de San Sebastián	
Valor: 2444 mrs.	Valor: 14178 mrs ⁵⁴ .

La flota, al mando del general Diego de la Rivera que zarpó a Tierra Firme en 1589, es un ejemplo típico de este activo comercio de piezas de escultura y pintura entre España y Tierra Firme. En esta, destaca el abundante embarque de esculturas y lienzos que envió con destino a Nombre de Dios, el mercader de libros, Juan Muñoz. Los cajones con las obras, hicieron el viaje trasatlántico en la embarcación San Juan y, una vez en Nombre de Dios, debían ser entregados a Pedro de la Espina, mercader que iba a bordo de la nave; y, en caso de su muerte, debían ser entregados al mercader de libros Luis Tovero. El embarque constaba de los siguientes lienzos.

⁵⁴ Maravadiis, antigua moneda española.

CAJÓN NO. 1	CAJÓN NO. 2	CAJÓN NO. 3
Un San Pablo	El robo de Elena	Retablo de Rey Nuestro Señor
Nuestro Señor Jesucristo	Santa Ana	Retrato de la Infanta
San Juan	Samaritana (pequeña)	Nuestra Señora La Antigua
San Simón	Dédalo (pequeño)	San Francisco
Santiago el Menor	La tentación (pequeño)	San Sebastián
Santiago el Mayor	Escala de Jacob (pequeño)	El Soplo
San Mateo	Bautismo de San Pablo (pequeño)	Nuestra Señora de las Angustias
	Tamar (Génesis pequeño)	El robo de Helena
	Huida a Egipto (pequeño)	
	Cabeza de San Francisco	
	Un paisaje (pequeño)	
	El inventor de las heterías	

Si bien, la mayor parte de estas pinturas eran de temas religiosos, llama la atención la presencia de algunas obras de temas profanos mitológicos, como también la de algunos retratos.

Este comercio de obras de arte no se limitó a España, pues ya para el siglo XVIII, una vez desarrolladas las escuelas artísticas regionales americanas, comenzaron a llegar tallas y pinturas desde los centros artísticos americanos. A modo de ejemplo, se puede citar los embarques con destino a Panamá, desde Guayaquil, Paíta y El Callao durante el quinquenio de 1780 y 1784.

En este quinquenio, se registran 36 figuras de nacimientos, más un cajón de nacimientos; 24 santos de bulto, además de un Niño Jesús, un cajoncito de Santos y 100 lienzos pintados, 70 de ellos con temas de santos y 30 denominada pintura ordinaria. Nó fue poco, pues, el trajín de esculturas y pinturas gracias al activo comercio a través del Istmo de Panamá, sobre todo en ese primer siglo de vida de la colonia. De ahí que con seguridad muchas de estas piezas quedaran en este país, aderezando iglesias y casas privadas. Sin embargo, con el desarrollo de nuevas ciudades, el crecimiento demográfico y el lógico aumento de la demanda, sobre todo a partir del siglo XVII, surgirían, al igual que ocurrió con la orfebrería, talleres locales que pudieron satisfacer la demanda.

Las referencias a retablos, imágenes exentas, relieves y pinturas, se suceden con abundancia en multitud de referencias documentales. En los documentos del Archivo de Protocolo de Sevilla, aparecen ejemplos de la naturaleza y calidad del comercio de arte, sobre todo religioso, de España con Panamá. Con fecha del 13 de diciembre de 1588, encontramos lo siguiente:

Antonio de Arfían Pintor de imaginería digo que por cuanto yo registro en la nao Santa Catalina que va al Reino de Tierra Firme de las Indias, dos imágenes de Nuestra Señora y Santa Ana, doradas y estofadas metidas en sus cajas y consignadas a Hernando Gillén y en su ausencia a Alonso Briceño pasajero que va en la dicha nao para que cualquiera de ellos las entregue a Garci López Morales vecino de la ciudad de Nombre de Dios y averigüen el precio de que por las dichas imágenes ha de dar y lo reciban y me lo envíen y el valor de las dichas imágenes y apreciado en esta ciudad de Sevilla en noventa ducados, por tanto doy todo mi poder cumplido a los dichos para que puedan cobrar las imágenes⁵⁵.

⁵⁵ Cuervo, Z. (2013).

Múltiples son los testimonios que dan cuenta del proceso comercial artístico en el Panamá y los compromisos que asumían las partes, desde el tipo de obras que se debían hacer hasta las especificidades a las que debían atenerse.

3.2 Formación

La imaginería, que desde la época colonial hasta nuestros días es parte intrínseca del espíritu de religiosidad de los practicantes del catolicismo, especialmente en las procesiones o expresiones de la devoción a determinado santo y/o santa, incluyendo a Jesucristo, fueron traídas al principio desde España, después de Quito y de Lima. En diversos sitios en Panamá, los artistas y artesanos locales lograron aprender los diversos oficios y realizar obras de significativo valor artístico. Estas creaciones encontraron gran acogida en las diferentes instituciones católicas de la ciudad, del interior y en residencias particulares.

Dentro de las colectividades religiosas y en los talleres de las diferentes parroquias de la ciudad y en el interior del país, los artistas y artesanos ejercieron sus oficios. Muchos lograron a profesionalizarse mediante una formación especializada en la práctica, por lo cual se les otorgaba el título de maestro mayor. Un maestro mayor estaba autorizado para ejercer el oficio; sin embargo, era poco lo que se realizaba en la teoría. Usualmente el dominio de la temática religiosa recaía en el clero o en profesionales del área de las humanidades.

En el momento de realización y de producción de sus obras los artistas, se rigieron por las ordenanzas (platería o carpintería) y utilizaron ilustraciones, las trazas o dibujos, como fuentes de referencias para la creación. En otros casos, recurrieron a diferentes recursos como la literatura artística, libros sobre pintura y manuales técnicos.

Los artistas lograron trabajar mediante vínculos de cooperación con otros, mas no en un sistema de gremio, más bien, se incorporaron a una cofradía que, usualmente, no estaba asociada a un oficio.

Los ejemplos conservados del arte religioso colonial de Panamá indican, claramente, la existencia de talleres o gremios de carpinteros ensambladores y retablistas en el país. Sin embargo, no se habían descubierto artistas que dieran rostro y personalidad a ese patrimonio.

Los documentos del Archivo de Indias comprueban la existencia de maestros de carpinterías y escultura en la región de Veraguas. En un informe de 8 de marzo de 1778, sobre las obras realizadas en la iglesia de San Francisco Javier de Cañazas, por el sacerdote don Pedro Regalado de Aizpurúa, aparece Fermín Ruiz, maestro mayor de carpintería de lo blanco y escultor, haciendo el avalúo de los trabajos en madera de la iglesia y, por supuesto, de las imágenes.

Con respecto a las imágenes, la demanda generada por iglesias y conventos panameños fue tempranamente satisfecha por la producción de los talleres sevillanos y, más tardíamente, por los talleres limeños y quiteños a los que se le sumaron artistas nativos y extranjeros establecidos en diversas ciudades y pueblos del Istmo.

Aunque hay imágenes religiosas coloniales en diversas iglesias del país, obra de artesanos panameños, poco o nada se sabe de su identidad. Son —en algunos casos— recordados solamente por los nombres de Maestro de Los Santos y Maestro de San Francisco de la Montaña, permaneciendo el resto en el anonimato, sin firma del artista o artesano.

3.3 Aproximación crítica al arte colonial-religioso panameño

El siguiente análisis se realizó desde una perspectiva histórica-crítica-artística del retablo mayor de Santo Domingo de Guzmán, el cual es considerado por muchos como la pieza más emblemática del arte colonial panameño; así como de muestras pictóricas que se encuentran en el MARC.

Obra 1.

MARC 0030. El Retablo Mayor de Santo Domingo de Guzmán.

Técnica: Talla sobre madera, pan de oro.
Medida: N/D
Fecha: Circa Siglo XVIII
Autor: N/D. Muestras evidentes de relaciones limeñas.
Valor: B/. 700.000.00
Código: MARC 0030

Es el punto focal y central del sistema iconográfico del templo, formado por una secuencia de cuerpos y entablamento. Si bien los muros de la Epístola y el Evangelio, así como en las naves laterales de la Iglesia, suelen poblarse de imágenes que respondan a la devoción íntima y particular, el Retablo Mayor cobija importantes claves de la liturgia: el Sagrario que guarda la Sagrada Forma, cuya devoción y adoración es claramente establecida por el Concilio de Trento y se convierte en elemento central de la fe, y el santo titular al que se dedica el culto. Los retablos suelen organizarse por jerarquía dando preferencia al lado del Evangelio (izquierda del espectador que mira el retablo). Cualquier narrativa iconográfica respetará este aspecto, estableciendo su lectura de izquierda a derecha, de abajo hacia arriba, reservando la

calle central. Por los temas más importantes, el retablo se diseña de acuerdo a un trazado



riguroso que establece sus características arquitectónicas y estructurales y en estricto sistema iconográfico. La inspiración del retablo es una portada fachada o frontispicio frontal donde se establece un discurso inspirado en los órdenes arquitectónicos, evocadores muchas veces en los tratados de Palladio, Vignola, Serlio, Juan Caramuel o el Padre Pozzo.

El Retablo Mayor de Santo Domingo de Guzmán está compuesto de los siguientes elementos:

Obra 2.

MARC 0031. Imagen de vestido de advocación de la Virgen del Rosario

Técnica: Madera policromada, encarnada y dorada
Medidas: N/D
Fecha: Circa Siglo XVIII
Autor: N/D
Valor: B/.100,000.00
Código: MARC 0031

Esta imagen femenina de vestir, con brazos articulados, ha sido aderezada con los atributos de la Virgen del Rosario, aunque es muy probable que originalmente fuese otra su advocación. Expuesta aquí sin túnica y manto, para que se puedan apreciar las formas femeninas de su torso y el tallado de su amplia falda.

La esmerada labor en el cabello, en el encarnado y el delicado trabajo en policromía, que sugieren vestiduras aunque luego estas quedasen ocultas, revelan una obra ambiciosa y de gran calidad. Las coronas, imperial en plata de la Virgen y la Real del Niño Jesús, no corresponden a esta pieza.



Obra 3.

MARC Niño Jesús (Esta obra no ha sido inventariada)

Fecha: Circa Siglo XVIII
Técnica: Madera policromada, encarnada y dorada
Medidas: N/D
Autor: N/D
Valor: (No ha sido valorizada)
Código: (No ha sido codificada)

La tradición de veneración a Jesús Niño fue muy popular en los conventos de clausura, sobre todo en Andalucía y su producción realizada en estaño suplió la creciente demanda de esta iconografía a partir del Siglo XVI en Sevilla.

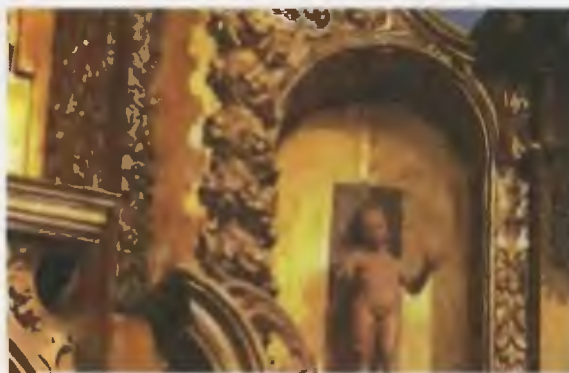
Maestros imagineros como Alonso Cano, (1601 – 1667), crearon arquetipos que luego fueron ubicados por las escuelas hispanoamericanas de imaginería. Las monjas de clausura ocupaban parte de sus tiempos en labores de costura y bordado de los trajes con que se vestían estas imágenes.



Obras 4 y 5:

MARC 0032 / 0033. Dos Ángeles

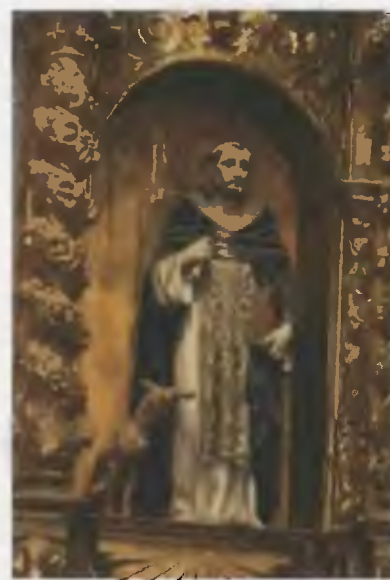
Fecha: Circa Siglo XVIII
Técnica: Talla en madera
Medidas: N/D
Autor: N/D
Valor: B/.40,000.00 cada uno
Códigos: MARC 0032/ 0033



Obra 6.

MARC 0034. Santo Domingo de Guzmán

Fecha: N /D
Técnica: Talla en madera
Medidas: N/D
Autor: N/D
Valor: B/.3,000.00
Código: MARC 0034



Esta escultura no corresponde al periodo colonial. Se indica que es parte de la Colección del MARC.

Obra 7.
MARC 0037. Virgen Inmaculada Concepción.

Fecha: Circa Siglo XVIII
Técnica: Escultura de madera policromada.
Medidas: N/D
Autor: N/D
Valor: B/.40,000.00
Código: MARC 0037

Es parte de la colección del MARC.

No corresponde al periodo colonial.



Obra 8:
MARC 0049. El Centellero

Fecha: N/D
Técnica: Plata repujada
Autor: N/D (Escuela quiteña)
Medidas: 62 x 79 cm
Marcas: N/D
Valor: B/.25,000.00
Código: MARC 0049

De plata repujada en su color, decorada con elaborados diseños vegetales y la imagen de una custodia en el centro de la composición. El centellero carece de los candelabros que originalmente debieron sostener doce velas. Los centelleros se utilizaban durante los oficios de la Semana Santa. Otra pieza similar se exhibe en el Museo de Penonomé.



Obra 9:
CODIGO: 4ESC – X – 00129: Cristo Crucificado

Fecha: Circa Siglo XVIII
Técnica: Marfil y madera
Autor: N/D (Probablemente hispano filipino)
Medidas: 54 x 77 cm.
Marcas: N/D
Valor: B/.25,000.00
Código: MARC 4ESC – X – 00129

Probablemente de origen hispano filipino, es un magnífico ejemplo de las obras que llegaron a América en el galeón de Manila. Esta talla es marfil, de gran delicadeza y calidad, corresponde a una de las iconografías cristológicas más populares: Cristo Crucificado, aún con vida, con su cabeza vuelta al cielo. El magnífico tallado se compone de un cuerpo cubierto con paño de pureza y pies clavados de forma independiente. Los brazos, fueron realizados en piezas individuales y luego ensamblados. El número de clavos con que



efectuó la crucifixión fue motivo de gran controversia especialmente en Sevilla durante el siglo XVII. En el famoso tratado de Francisco Pacheco, Arte de la Pintura, publicado en España en 1649, se establece su convicción de los cuatro clavos.

Obra 10.
MARC 0074. El Pelicano

Depósito para el Jueves Santo en forma de pelicano.

Fecha: Circa Siglo XVIII

Técnica: Escultura de madera

Autor: N/D

Medidas: 90 x 85 cm.

Marcas: N/D

Valor: B/.3,500.00

Código: MARC 0074

Durante los oficios de los Jueves Santo, el Santísimo Sacramento era resguardado dentro de este Sagrario en forma de pelicano, símbolo cristológico que se relaciona a la tradición de que los pelícanos se picaban el pecho para resucitar con su sangre a sus polluelos. En el arte colonial de Panamá, encontramos otros ejemplos de pelícanos, en el



Museo de Penonomé, en las iglesias de San Francisco de la Montaña; San Atanasio, de Los Santos; y San Marcelo, de La Mesa. En la iglesia de Santiago de Natá, se encuentra uno de los ejemplos más extraordinarios, en este caso de plata, realizado en 1752.

Obra 11:

MARC 0230. Campana de la Iglesia de Santa Ana (1676)

Fecha: 1676
Material: Bronce
Medidas: 59 x 72 cm.
Fundidor: Juan de Sta. María
Advocación: Santa Ana
Donante: Antonio de León
Iglesia: Santa Ana
Valor: B/.20.000.00
Código: MARC 0230

La inscripción en la campana en la parte inferior y superior no es legible.



Obra 12:

MARC 0065. Campana de la Iglesia de la Merced (1690)

Fecha: 1690
Medidas: 75 x 90 cm.
Material: Bronce fundido
Autor: N/D
Valor: B/.20.000.00
Código: MARC 0065.

Inscripción en la campana, en la parte superior:

♦SANCTISSIMO SACRAMENTO I PVRISSIMA
CONCEPCION♦

Inscripción en la campana, en la parte inferior:

♦VIC♦D♦D♦D♦ALEX♦ALPHONSO♦

AFAC♦IO♦AIPH♦NAT♦HISP♦FECIT♦ANNO1690



Obra 13.

MARC 0066. Campana de la Iglesia de Natá de los Caballeros (1804)

Fecha: 1804
Ciudad: Lima
Donante: Manuel González
Técnica: Bronce
Medidas: 80 x 77 cm.
Autor: N/D.
Valor: B/.20.000.00
Código: MARC 0066

Inscripción en la campana, parte superior:

Lyma año de 1804

Inscripción en la campana, en la parte inferior:

*SE HYZO APEDYMENTO DEL YIMO. S.D.D.
MANUEL OCVÑA OBPO. DE PANAMA*



Obra 14.

**MARC 0231. Campana Labores
en Cruz (desconocido)**

<i>Fecha:</i>	<i>desconocida</i>
<i>Fundidor:</i>	<i>desconocido</i>
<i>Iglesia:</i>	<i>desconocida</i>
<i>Medidas:</i>	<i>67 x 70 cm.</i>
<i>Valor:</i>	<i>B/.20.000.00</i>
<i>Código:</i>	<i>MARC 0231</i>



3.4 Las Escuelas Quiteña y Cuzqueña: sus influencias en el arte hispanoamericano

Los artistas sacerdotes italianos imprimieron sus estilos en la segunda mitad del siglo XVI e inicios del XVIII. Consecutivamente, artistas españoles como Murillo y Zurbarán imprimen su influencia. Fueron de enorme influjo en la iconografía andina los grabados italianos, flamencos y alemanes. La corriente barroca imprimirá un hito esencial en la expansión artística de las diversas escuelas: la cuzqueña, la quiteña y la mexicana. Fueron períodos de grandiosas producciones y entrecruce de estilos en donde surgieron artistas tan originales como talentosos.

La Escuela Quiteña fue fundada (1551) por Fray Jodoco Ricke y Fray Pedro Gocial como escuela de artes y oficios durante el período de dominación española y que alcanzó magnificencia entre los siglos XVII y XVIII, colmada de gran influencia en América Hispana e incluso en la Corte Española de Madrid.

Las obras de esta escuela expresan el sincretismo entre el indigenismo cuzqueño, el manierismo y el barroco europeo. Lo más notable en esta realización de obras es que, aunque se copiaran o se recrearan las pinturas y grabados, los artesanos no se separaban de su principal identidad indoamericana. Emergen con colorido y fuerza las personalidades autóctonas. Una serie de elementos plásticos irrumpe indicando un sincretismo que fundarán las características de la tradición pictórica y, por extensión, agrega muchos de ellos a la cultura popular panameña.

Otras características de la pintura en la escuela quiteña lo fueron la utilización de tonos ocre y fríos, los más utilizados en Europa y que se trabajaba la figura humana en perspectiva lineal.

José María Vargas describe este periodo de esplendor así:

Tenemos entonces la “quiteñización” de los personajes, muchos tienen rasgos mestizos y atuendos locales. Aparecen con frecuencia costumbres ancestrales aborígenes. Las escenas se ubican en un ambiente propio del paisaje andino, de sus ciudades, de su arquitectura. Existe la presencia de fauna local (llamas en lugar de camellos y caballos; cuy en sustitución del Cordero Pascual; monos, zarigüeyas, tapires, felinos, junto con los clásicos borregos de los pastores, etc.), y la flora nativa se descubre en guirnaldas, bordados, incrustaciones, platería, tallas, etc.) al igual que la adopción de plantas vernáculas sustituyendo las de la iconografía tradicional europea; en escultura y pintura hay presencia de personajes y costumbres propios del medio; el ejecutor de la obra de arte es el artesano local, de milenaria tradición artística propia; se da una adopción por “naturalización” de los santos europeos, por ejemplo, San Jacinto de Polonia se conoce como San Jacinto de Yaguachi⁵⁶.

Otras características de la escuela quiteña son el encarnado, la composición y adaptación de rasgos europeos e indigenistas. En sus diferentes etapas manifiesta los estilos dominantes en cada época en España, presentando elementos renacentistas y manieristas. La escuela quiteña, durante su apogeo, es predominantemente barroca y concluye con una corta etapa rococó que luego converge en un incipiente neoclasicismo, en la fase de transición (etapa republicana).

Las primeras bases del conocimiento de las artes se imponen por el predominio flamenco e italiano y se despliega el origen de las primeras expresiones del sincretismo artístico de Quito. Como resultado de este sincretismo europeo – indígena se crean formas originales. Quito evoluciona y será el principal centro de producción de imaginería hispana en conjunto con México. Las representaciones más conocidas fueron: El Nacimiento del Niño

⁵⁶ Vargas, J. M. (s.f).

Dios, Los pasos procesionales, El Cristo, Santos y las distintas advocaciones de la Virgen María.

La producción social de la Escuela Cuzqueña (siglos XVI – XVIII) nos permite acercarnos a los procesos de hibridación y a las recíprocas asimilaciones entre lo foráneo y lo nativo. El sincretismo cultural y artístico en la pintura de la Escuela Cuzqueña nos permite acceder y estudiar la imagen pictórica como portadora de un discurso: de la representación física de una idea, de un concepto predeterminado.

Con relación a la Escuela Cuzqueña, se destacan, en la producción artística, las características del uso de los colores, rojo y azul, rostros gráciles, los querubines y las representaciones de la virgen. Se recalca que, en el Siglo XVIII, la escuela cuzqueña alcanzó una riqueza artística muy sobresaliente.

A la América Hispana, llegaron artistas con la misión de decorar las iglesias que se iban construyendo. De ahí que, por el pedido en aumento de obras, se crea la necesidad de formar a los artistas y artesanos locales. De esta manera, nacieron las muchas escuelas de arte y la de Cuzco fue la más notoria. Los estilos que se siguieron fueron el manierismo, el tardo renacentista y luego el barroco. Es un periodo de grandes producciones de pinturas, se producen y reproducen en formatos de gran tamaño: obras realizadas sin firma de un solo autor, porque fueron hechas colectivamente.

Fueron Bernardo Bitti, jesuita (desde 1575), Matteo Pérez de Alesi (fundador en Lima de un Centro Experimental) y Angelino Medero (desde 1600), quienes ejecutaron las obras más importantes. Diego Quispe Tito, reconocido artista de Cuzco fue quien introdujo

el paisaje en la pintura peruana y puso sus figuras en frondosas vegetaciones irreales, con perspectivas distorsionadas y añadiendo aves tropicales, elementos que se volvieron característicos de esa Escuela. Poco a poco los artistas de Cuzco se alejaron de los modelos europeos y dejaron el mundo real para encaminarse hacia la fábula. Así empezaron a pintar arcángeles envueltos en vestimentas reales y llevando armas de fuego, decoraciones elaboradas en todos los tejidos, aureolas doradas y joyas preciosas sobre las Vírgenes, dando origen al "*Barroco Andino*" o "*Estilo Mestizo*" y determinando la creación de una precisa iconografía local⁵⁷.

Las extraordinarias Series Angélicas: las Jerarquías, los Arcángeles Arcabuceros y los Arcángeles Músicos están entre los temas expresivos de la pintura de las Escuelas Andinas. Riccardo Scotti lo describe así:

los seres celestiales con faldas femeninas, que se combinan con botinas y, a veces, con corazas, yelmos, espadas y escudos de las legiones romanas, y se identifican con los espíritus de la Naturaleza. Los arcángeles visten según la costumbre militar española del tiempo de la conquista y portan arcabuces, lanzas, alabardas y banderas, considerándose los protectores de la casa. Los arcángeles músicos, finalmente, son representados tocando instrumentos musicales de la tradición europea o andina, visten ropa romana o española⁵⁸.

Los pueblos andinos asemejaron a la Virgen con su Pacha Mama⁵⁹ (Madre Tierra), venerada divinidad que conservó su valor aun después de la introducción del cristianismo. Una característica de este sincretismo, la forma triangular de la Virgen, se asemeja al aspecto de la montaña, representación más innegable de la Madre Tierra, la tierra andina.

⁵⁷ Véase <http://www.baroccoandino.com>.

⁵⁸ Scotti, R. (2008). p. 1.

⁵⁹ Como dato histórico relevante, el único lugar donde la Virgen María es representada explícitamente como Madre Tierra fue en los territorios andinos.

Una obra representativa (1520) de este tipo de imágenes e iconografías se halla en el Museo de la Moneda (Potosí, Bolivia): se observa la figura de María inserta en la montaña coronada por la Trinidad; mientras, a sus pies, están el Papa Pablo III, el rey Carlos V de España, unos nobles y un cacique indígena (todos de rodillas). De los elementos frecuentes en la iconografía sagrada inca, notamos, al lado de la montaña, las representaciones del Sol y Luna con caras humanas.

Dentro de este contexto hubo siempre una búsqueda de puntos de conciliación entre las dos religiones, entre los indios y los conquistadores. El jesuita José de Acosta sostuvo que “la revelación de Dios había sido para todos los hombres, identificando a Viracocha (la divinidad suprema de los Incas) con el Dios del Cristianismo y el Sol como una creación suya”⁶⁰. De esta manera se permitió el mantenimiento y la transmisión de los mitos originales. La identificación, por parte de los indígenas, de Santiago con Illapa, dios del relámpago y del trueno, es un ejemplo claro de esta difundida actitud.

En la actualidad, algunos talleres de arte en Cuzco continúan produciendo pinturas que interpretan la iconografía clásica del pasado. Los jefes de taller o maestros artesanos regentan los talleres al guiar a los grupos de artistas y producen obras colectivas raramente firmadas. Lo más destacado de las pinturas es que no son reproducciones de las obras antiguas, sino que presentan variaciones de la iconografía clásica y que se interpretan de manera diferente. Desde el punto de vista del arte, este proceso se puede parangonar con la

⁶⁰ Recuperado de <http://www.baroccoandino.com>, 10 de junio de 2016.

realización de los iconos bizantinos. En el arte bizantino, solo pocos maestros inspirados podían inventar nuevas imágenes y, aun así, todos los pintores agregaban un toque individual.

3.5 Evolución icónica de once pinturas de los siglos XVII y XVIII expuestas en el Museo de Arte Religioso Colonial: su relación a la influencia recibida de las escuelas andinas y sus respectivas referencias a obras académicas europeas

En las siguientes páginas, realizamos un análisis comparativo de una selección de pinturas de los siglos XVII y XVIII expuestas en el MARC con el fin de plasmar su conexión pictórica, en cuanto a sus orígenes, con las escuelas andinas y, a su vez, señalar la evolución icónica de su procedencia de las academias europeas.

El estudio crítico de las pinturas en el MARC nos permitió ahondar en la multiplicidad de nuestros orígenes artísticos y culturales. Un legado, basado en el sincretismo, que conforma una parte fundamental de nuestra identidad como panameños.

Después de que realizáramos una completa revisión de las obras ubicadas en los tres tomos del *Desarrollo de Museografía y Exhibición para el MARC & Contra Inventario* efectuado en el 2013 por Zuni Cuervo y de estudiar las catalogaciones y valorizaciones ejecutadas en el 2015 por la Dirección Administrativa y Finanzas del Departamento de Bienes Patrimoniales del INAC, Colección (MARC), elegimos diez pinturas y presentamos seguido la evolución iconográfica dentro del escenario propuesto.

Con respecto a estos procesos de las valorizaciones, los inventarios y contra inventarios, Yanet Berto, curadora cubana, señala:

El arte contemporáneo se vende y se cataloga bien. No así el arte religioso. Admito que la obra de catalogación y valoración del arte religioso colonial sea panameño o no, es difícil de realizar. Sobre las escuelas regionales es importante señalar que la originalidad no está en lo que representa; la originalidad está en cómo se representa. El sello está en donde se realizaron las obras. Esto es lo que marca la procedencia de la obra.⁶¹

Según Alfons Hug, curador alemán:

El barroco americano no fue reconocido como tal por ser un movimiento tardío y con elementos externos, pero que, sin embargo, aportó nuevas alegorías y símbolos, fruto del eclecticismo que incorporó al imaginario universal católico, símbolos precolombinos de los cosmogonías indígenas y mestizas⁶².

La vertiente de los siglos XVII y XVIII de las escuelas quiteña y cuzqueña son dos estilos y técnicas predominantes reconocibles en las obras expuestas en el MARC. Las pinturas se caracterizan por ser obras anónimas que reflejan programas iconográficos clericales e intelectuales europeos. Son, a nuestro criterio, estilos artísticos híbridos locales provenientes de cuatro periodos de arte cronológicamente señalados en Europa: gótico, renacentista, manierista y del barroco.

La cristiandad durante el Renacimiento permaneció como influencia principal para los artistas europeos comenzando con el Renacimiento italiano que se extendió desde finales del siglo XIV hasta alrededor del siglo XVI, constituyendo la transición entre el medievo y la Europa moderna y clásica.

Históricamente, se señala Florencia como la cuna del Renacimiento, bajo los Médici, familia gobernante por tres siglos, y fue un movimiento que se esparció hacia la parte nórdica de Europa, donde emigraron notables maestros marcando ideales y transformando estilos, como hizo Leonardo da Vinci en su momento, al trasladarse a Francia.

⁶¹ Berto, Y., entrevista personal, Panamá, 23 de mayo de 2016.

⁶² Hug, A., Recuperado de: <http://www.abc.com.py/articulos/el-barroco-en-america-1185588.html>.

Con el Renacimiento italiano, nacen nuevas técnicas de perspectivas con el fin de representar, más auténticamente, el mundo tridimensional en vez de una forma bidimensional. Se comienzan a utilizar nuevas técnicas en la manipulación de la luz y la sombra. Surge Giotto y su interés humanista. Masaccio, Paolo Ucello, Tiziano, Rafael; el *sfumato* y *chiaroscuro* de Leonardo da Vinci y Giorgione. Donatello y su David. Miguel Ángel, y su David, también en *contrapposto*. Lo secular de Botticelli: *La Nascita di Venere*. La creación de espacios creíbles que permitieron mejorar la representación del cuerpo humano sobre paisajes naturales, la perspectiva científica de Piero della Francesca.

El eje fundamental en torno al cual se puede articular la pintura italiana del siglo XVI es, muy probablemente, la figura de Tiziano. Lo es por la importancia de sus pinturas, por el número de las mismas, pero, también, porque es uno de los elementos que permite entender las características de la escuela española. Además, a través de sus pinturas, podemos introducir algunos de los temas fundamentales que pueden seguirse en la pintura italiana: el desnudo, el retrato de naturaleza política o las célebres poesías. El segundo gran eje en torno al cual puede vertebrarse la pintura italiana en el siglo XVI es Rafael.

La pintura evoluciona hacia el manierismo después del Alto Renacimiento (1520 – 1580). La capacidad y la fuerza visual del sofisticado arte manierista combinó las dinámicas -y muy a menudo- impresiones religiosas al proyectarse y desarrollarse donde el Renacimiento no logró hacerlo. Destacaron: Pontormo, Rosso Fiorentino, Parmigianino y el alumno de Rafael, Giulio Romano. El barroco se sitúa entre el manierismo y el rococó y nace en el siglo XVII en Italia, conocido como el periodo *Seicento* y de ahí se extiende hacia el resto de Europa. Se prolonga hasta principios del Siglo XVIII.

Los críticos de arte suelen dividir al barroco en tres períodos: temprano (1580 – 1630), intermedio (1630 – 1680) y tardío (1680 – 1750).

El descubrimiento y colonización de América convirtió a muchos clérigos en misioneros, empeñados en la conversión de nuevos pueblos conocidos y estableciendo algunas escuelas confesionales. Las nuevas órdenes constituyeron una parte fundamental de la reforma, órdenes tales como los capuchinos (formados a partir de los franciscanos), carmelitas descalzos, ursulinas, teatinos, paulistas, jesuitas, que consolidaron las parroquias rurales.

La Iglesia fue el mayor delegante artístico de la época. Desde Roma, sede pontificia, se forja el arte como medio propagador de la doctrina contrarreformista. Mediante la enseñanza y predicación, el ideario realizó una notable y rápida divulgación del mensaje católico.

Con el arribo de los españoles a América se experimenta un cambio rotundo con el incremento de la producción de elementos simbólicos – representativos. Las técnicas, las formas y los temas que eran manipuladas en España y en el resto de Europa, se introducen, integran y tornan en la plataforma para el inicio y desarrollo de nuevos modelos de representación a partir de un proceso de apropiación y de reinterpretación cultural

Las influencias artísticas que llegaron a la colonia fueron diversas, implantando los lenguajes estéticos e iconográficos de España y del resto de Europa. Los maestros europeos introdujeron las técnicas del óleo, temple al huevo, la utilización del dorado en los fondos y los brocateados (*broccato*) o adornos sobre las pinturas. En un inicio, la escuela sevillano –

flamenca marcó las pautas, con la presencia de elementos italianizantes a los que les quedaban remanentes de la antigua pintura medieval y bizantina.

Las siguientes son las obras del MARC analizadas en su iconografía y tipologías:

Obra 15. MARC 0023.	(Pintura)	La Dolorosa
Obra 16. MARC 0020.	(Pintura)	Ecce Homo
Obra 17. MARC 0102.	(Pintura)	Ecce Homo
Obra 18. MARC 0025	(Pintura)	Ecce Homo
Obra 19. MARC 0147.	(Pintura)	San Miguel Arcángel
Obra 20. MARC 0144.	(Pintura)	San Rafael Arcángel
Obra 21. MARC 0149.	(Pintura)	Tabla policromada. Educación de la Virgen
Obra 22. MARC 0148.	(Pintura)	San José con el niño
Obra 23. MARC 0115.	(Grabado)	Nuestra Señora de la Merced
Obra 24. MARC 0005.	(Pintura)	Jesús de las Monjas de Maryknoll
Obra 25. MARC 0026.	(Pintura)	Sagrado Corazón

3.5.1 La iconografía de la Mater Dolorosa

Título: La Dolorosa.

Técnica: óleo sobre lienzo.

Tamaño: 51 x 73.5 cm.

Valor: B/.10.000.00.

Código: MARC 0133

Observación: No está en exhibición (MARTA).

La Iglesia Católica venera a la Virgen María con las advocaciones conocidas como Virgen de la Amargura, Virgen de la Piedad, Virgen de las Angustias, La Dolorosa o Mater Dolorosa.



La iconografía de la Virgen de los Dolores o Dolorosa - de acuerdo con Joan Yeguas Gassó⁶³ - no figura en los evangelios, es una creación que surge a partir de la exaltación del patetismo al final de la Edad Media. No obstante, el episodio sería siempre posterior a la muerte de Cristo, ya sea con su Hijo en la cruz, después del descendimiento (con el cuerpo sobre su regazo) o con el dolor que sufre una madre en la soledad. En este caso, se trata de un padecimiento por el martirio del presente y por la muerte futura.

La iconografía mariana o arte mariano es la representación en iconos, imágenes dedicadas a las diferentes advocaciones de la Virgen María: la madre de Jesús. Señala Juan M. Monterroso Montero que:

Desde los primeros siglos una veneración especial, cuya conexión sincrética con las representaciones iconográficas de las diosas madre mediterráneas se ha sugerido que contribuyó de forma importante a la difusión del cristianismo y su éxito popular (aunque es un tema controvertido); muy extendida en Oriente (arte bizantino -con la excepción del periodo iconoclasta-) y que se intensificó especialmente en Occidente a partir del siglo XII (tres santos responsables de esta devoción o "*mariolatría*": San Bernardo, San Francisco de Asís y San Antonio de Padua, serán muy representados junto a la Virgen)⁶⁴.

El catolicismo intensificó la devoción mariana y las representaciones artísticas de la Virgen, que, en todo caso, debían ceñirse a los cánones dispuestos en el Concilio de Trento, en reacción a la Reforma protestante (que relativiza el papel de la Virgen)⁶⁵.

⁶³ Yeguas Gassó, J. Recuperado de: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-virgendelosdolores/h8570932-2ffa-47d4-a294-3dde62406075>, el 25 de mayo de 2016.

⁶⁴ Monterroso, J. M. (s.f.), pp. 8 - 12

⁶⁵ Ibid.

La Dolorosa (escuela quiteña)

Obra 15.

MARC 0023. Pintura: La Dolorosa

Fecha: Siglo XVII
Técnica: óleo sobre lienzo
Autor: Escuela quiteña
Tamaño: 55 x 75 cm.
Valorización: B/.5,000.00
Código: MARC 0023



Se puede observar en la obra del MARC 0023 que el mantel o tocado sobre su cabeza no es el usual. Tampoco es usual que hayan 13 estrellas, deberían ser 12 representativos de los apóstoles.

Las imágenes de la Mater Dolorosa expresan el espíritu de la Contrarreforma al acentuar el dolor y la tristeza de María. En cuanto a la luz, cae sobre su rostro, sus manos juntas dan fuerza, lo cual transmite el drama requerido, creado con el fondo oscuro. Esta Virgen, con su rostro oval, cejas muy separadas, nariz recta y labios pequeños, es la imagen viva de la santa hermosura.

Madonna in preghiera

Escuela italiana.
Al estilo de Guido Reni (1575–1642)
67 x 49.5 cm.
óleo sobre tela



Vergine in preghiera, Guido Reni, Italia. (Colección privada. París, Francia)

Fecha: c. 1627
Técnica: Óleo sobre lienzo
Tamaño: 80.5 x 65 cm.

Obra de Guido Reni (1575 – 1642) Boloña, Italia. El periodo de madurez del artista se aprecia en esta obra; de hecho, en su búsqueda de una pintura más suelta. Juega con maestría y crea unos tonos de notable expresividad y claridad para incorporar, muy en particular, la belleza y la pureza ideal de la Virgen rezando.



La Virgen de los Dolores, Luis de Morales (Museo del Prado)

Fecha: 1560 – 1570
Técnica: Óleo sobre tela
Tamaño: 73 x 50,5 cm.

Luis de Morales, llamado El Divino, (1510 – 1586, España), por su biógrafo Antonio Palomino, “porque pintaba asuntos religiosos con gran primor y sutileza, y a



excepción de El Greco es clasificado el mejor entre los españoles de la segunda mitad del siglo XVI”⁶⁶.

Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, indica:

La meticulosidad y detallismo de su pincelada y la concepción del paisaje son de origen flamenco, y la mayoría de sus temas icónicos de tradición medieval tardía. Pero realiza unos tipos humanos y emplea un colorido y un sfumato emparentados con la tradición lombarda de un Bernardino Luini y de un Cristoforo Solario, que seguramente conoció no mediante un viaje a Italia sino posiblemente a Valencia, para ponerse al tanto de las novedades aportadas por los leonardescos Fernando Yáñez y Fernando de Llanos y los rafaelescos Vicente y Juan Masip. Sin embargo, el sesgo más personal de su pintura radica en la atmósfera atormentada y casi histérica en que respiran sus personajes, volcados más que a la acción hacia una intensa vida interior, llenos de melancolía y renunciamiento ascético y característicos del clima de crispada religiosidad que habían impuesto en la España del XVI los movimientos de reforma, desde los menos ortodoxos del erasmismo y el alumbradismo, hasta los más genuinos del misticismo y el trentismo⁶⁷.

En la obra, la Virgen aparece ligeramente girada hacia la derecha, está con las manos entrelazadas en actitud de imploración, mirada perdida y ojos bañados en lágrimas; viste un manto verde azulado, vestido violeta y toca blanca⁶⁸.

Con relación a la evolución iconográfica en América Hispana, también encontramos pruebas visuales donde se observa la réplica de obras europeas. Yeguas Gassó⁶⁹ lo expresa en los siguientes términos:

La tipología de *La Virgen de los Dolores* tiene influencias variadas. Por un lado se puede relacionar con: *Virgen y la Magdalena* del tríptico de la *Crucifixión con santos y donantes* de Van der Weyden, en el Kunsthistorisches Museum de Viena de hacia 1443-4521. Por otro lado, tiene conexión con el arte lombardo, la *Dolorosa de Solario*, que seguramente influye en el ámbito véneto. Ejemplo de ello es la *Piedad de Piombo* en el Museo Cívico de Viterbo (1515-16). O las citadas *Dolorosas* de Tiziano. De *Dolorosas* moralescas también existen diversos ejemplares. Una se halla en el Hermitage de San Petersburgo y, aunque lleva los mismos hábitos, está pintada con una paleta cromática casi igual, tiene

⁶⁶ Rodríguez, A. *Luis de Morales*. (Museo del Prado). Recuperado de: <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/morales-luis-de-el-divino/665083ee-9cfc-4365-8546-998fd0353df>, el 17 de junio de 2016.

⁶⁷ Ibid.

⁶⁸ Yeguas Gassó, J. (Museo del Prado), *La Virgen de los Dolores*, Recuperado de: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-virgen-de-los-dolores/b8570932-2f0a-47d4-a294-3dde62406075>, el 3 de junio de 2016.

⁶⁹ Ibid.

los dedos entrelazados de las manos de forma similar. Volvemos a encontrar en el *San Jerónimo* de Dublín y presenta la pose cambiada, hecho que se observa claramente por el movimiento de los hombros y por una posición más frontal. Una postura más próxima, aunque con las manos situadas en una zona más baja. De calidad inferior (obra de taller o seguidor), es la *Dolorosa* de la Colección Olga de Sandoval en Barcelona.

Por la ropa, la pose y el modelo humano, la Virgen más afín es la que aparece en el *Cristo con la cruz auestas* de la antigua Colección Mayorga en Madrid (actualmente en paradero desconocido). Una misma cara también se puede contemplar en una composición totalmente distinta, concretamente en la santa Ana exhausta del *Nacimiento de la Virgen* en el Museo del Prado (P07859).

Las obras de Morales, particularmente, *Ecce Homo* y las *Dolorosas* tuvieron gran aprobación:

Prueba de ello son las múltiples versiones que se conocen, ya sean del propio artista, de su taller o copias. Están pintadas con colores fríos (grises, blancos azulados, azules profundos, carmesíes pálidos) sobre un fondo negro y liso, hecho que, junto con la expresividad de los personajes, comunica un patetismo de gran carga emocional, saliendo de la normalidad para entrar en la experiencia mística⁷⁰.

3.5.2 La iconografía de Ecce Homo

Vir dolorum (Varón de dolores), Cristo doliente, Cristo del dolor, Cristo de la paciencia, Cristo pensativo, Cristo en desgracia y otras denominaciones, indican las variaciones como se conocen las representaciones de la escena evangélica del *Ecce Homo*.

Ecce Homo. (Taller regional)

Obra 16.

MARC 0020. Pintura: Ecce Homo

Fecha: Finales del Siglo XVII
Técnica: Óleo sobre lienzo
Autor: Taller regional.
Tamaño: 56.5 x 70 cm.
Valorización: B/.20.000.00
Código: MARC 0020

⁷⁰ *Ibíd.*

La obra MARC 0020 es una iconografía inspirada por Juan 19, 4 – 5, cuando Poncio Pilato presenta a Cristo ante la muchedumbre diciendo “*aquí está el hombre*”. Cristo es exhibido para el escarnio público, coronado de espinas y atado.



Juan de Juanes: Ecce Homo (Museo del Prado)

Fecha: Hacia 1570
Técnica: Óleo sobre tabla de madera de pino
Tamaño: 83 x 63cm.

Juan de Juanes era el segundo miembro de una dinastía de tres generaciones de artistas valencianos entre 1400 – 1600, su padre llevaba el mismo nombre: Vicente Juan Masip. De su padre aprende “*la manera italiana*” de maestros como Leonardo da Vinci y Sebastiano del



Piombo, y logra difundirla con enorme suceso, eclipsando la personalidad del padre. La

crítica neoclásica lo celebró como el mejor pintor español renacentista, denominándolo el Rafael español. Tuvo gran influencia rafaelesca, la cual se ve no solo en su composición sino también en el *sfumato* del contorno y los colores. En perfecta sintonía con el espíritu de la Contrarreforma e imitando la obra de Rafael, crea dos versiones de *Ecce Homo*, prototipo iconográfico basado en la idealización de la divinidad del Cristo, una conservada en el Museo del Prado y otra en Valencia.

Ecce Homo de Juan de Juanes está marcada por la pureza, la luz y la dulzura, bondad serena; se caracteriza por un color brillante, vibrante, combinado con un perfecto equilibrio de la composición. Determinantes son el ángulo de la pañería del halo y los rayos menos voluminosos y el aún más envolvente manto en el brazo izquierdo.

La visión directa y frontal de Cristo coronado de espinas, atado y sosteniendo una caña a modo de cetro es una de las más divulgadas del autor. Presenta una factura minuciosa que recuerda la de la pintura flamenca. La figura, muy iluminada, destaca sobre un fondo oscuro que potencia la concentración del espectador en la patética imagen⁷¹.

⁷¹ Museo del Prado, Recuperado de: [https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/ecce-homo/db2ce907-3058-4ceb-87e9-1cbfe24c81bf?searchMeta=ecce homo de juan de juanes](https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/ecce-homo/db2ce907-3058-4ceb-87e9-1cbfe24c81bf?searchMeta=ecce%20homo%20de%20juan%20de%20juanes), el 7 de julio de 2016.

Ecce Homo. (Taller americano)
Obra 17.
MARC 0102. Pintura: Ecce Homo

Fecha: Siglo XVIII
Técnica: Óleo sobre lienzo
Autor: Taller americano.
Tamaño: 48 x 59 cm.
Valorización: B/.10.000.00
Código: MARC 0102

Esta es una obra de taller americano, se atiene a los sistemas iconográficos de la época, pero exagera las heridas y la sangre y dota de una expresión de profunda humildad.



Andrea Solari: Ecce Homo (1503 – 1505), (Accademia Carrara), Bergamo, Italia.

Título: Ecce Homo
Fecha: 1503 - 1505
Procedencia: Colección William Lochis de 1866
Inventario: 81LC00236
Medidas: 39.3 x 31.5 cm.

Andrea Solario crea, inicialmente, bajo la influencia de la pintura de Venecia, pero se convierte al estilo de Leonardo da Vinci, siendo su discípulo. Sin embargo, no renuncia a su propio estilo original. En la figura de Cristo, ha querido hacer referencia a la obra de La Última Cena de



Leonardo da Vinci. El realismo minucioso y el rostro de intenso sufrimiento humano subrayan el *pathos* de valor devocional de la imagen⁷².

Ecce Homo. (Taller americano)

Obra 18.

MARC 0025. Pintura: Ecce Homo

Título: *Ecce Homo*
Técnica: *Óleo sobre lienzo*
Medidas: *55 x 65.5 cm.*
Fecha: *Finales del S. XVIII*
Autor: *Taller americano*
Valor: *B/. 20.000.00*
Código: *MARC 0025*



Guido Reni. Ecce Homo. Museo du Louvre. Bologne, 1575 - Bologne, 1642⁷³

Título: *Le Christ au roseau, dit aussi*
Ecce Homo
Técnica: *Óleo sobre lienzo*
Fecha: *Vers 1639 - 1640*
Tamaño: *H.: 0,60 m; L.: 0,45 m.*



⁷² Recuperada de: <http://www.lacarrara.it/catalogo/81lc00236/> (Traducción e interpretación del italiano al español realizada por la autora), el 16 de agosto de 2016.

⁷³ Recuperado de http://cartelen.louvre.fr/cartelen/visite?srv=car_not_frame&idNotice=1672, el 18 de agosto de 2016

3.5.3 San Miguel Arcángel

Obra 19.

MARC 0147. Pintura: San Miguel Arcángel (pintura popular panameña)

<i>Fecha:</i>	<i>Siglo XVIII</i>
<i>Técnica</i>	<i>Óleo sobre madera</i>
<i>Tamaño:</i>	<i>60 x 85 cm.</i>
<i>Autor:</i>	<i>Anónimo. Se lee en la parte posterior: Pintura popular panameña. Colección comprada a Worcell y Wassner</i>
<i>Valorización:</i>	<i>B/. 30,000.00</i>
<i>Código:</i>	<i>MARC 0147</i>

En la obra del MARC 0147, la labor artística de esta obra anónima, pareciera haber sido realizada por dos personas diferentes, a usanza de las escuelas quiteñas y cuzqueñas. Por eso, las manos no coinciden con los pies. Es poco usual que se presente a San Miguel Arcángel con tanta musculatura. Este formato artístico denominado pintura popular panameña difiere de la escuela mexicana. Las alas de San Miguel en rojo, blanco y azul pertenecen al estilo implementado por Giotto (1267 – 1337). Estos coloridos tonos se pueden apreciar en la obra de Rafael. San Miguel es uno de



los siete arcángeles y está entre los tres cuyos nombres aparecen en la Biblia. Es llamado Príncipe de los espíritus celestiales. Los otros son Gabriel y Rafael.

Le Grand Saint Michel de Raffaello Santi (Musée du Louvre)⁷⁴

La obra de Raffaello Santi, artista renacentista italiano (1483 – 1520), titulada Le Grand Saint Michel (Musée du Louvre) realizada en 1518, lleva una gran influencia de Perugino, Memling y Hieronymus Bosch, un muestrario de la pintura del norte de Europa. De acuerdo a los curadores de Le Louvre, se realiza en el mismo tiempo que San Jorge y el dragón (Inv.609) con el que siempre ha estado asociado. Las criaturas fantasmagóricas de Rafael pertenecen a un mundo imaginario subterráneo y la luz artificial llegó a fascinar a los artistas italianos. Rafael mostró un espíritu inventivo que encarnó su ideal de la perfección estética e interior.



⁷⁴ Imagen recuperada de http://cartelen.louvre.fr/cartelen/visite?srv=car_not_frame&idNotice=13966f, el 15 de abril de 2016

Guido Reni: El Arcángel Miguel venciendo a Satanás de Guido Reni (Santa Maria della Concezione di Cappuccini, Roma).

Esta es otra obra de Guido Reni, realizada en 1635, estilo barroco. La obra del MARC 0147 tiene gran parecido en su composición, en sus tonos, y elementos como la balanza representada por Reni; sin embargo, no presenta la figura de Satanás, ni la espada.



3.5.4 Arcángel San Rafael (escuela hispanoamericana)

Obra 20.

MARC 0144. Pintura: San Rafael Arcángel.

Fecha: Siglo XVIII

Técnica: Óleo sobre tela

Autor: Escuela hispanoamericana.

Nota: se indica que puede ser escuela bolivariana.

Tamaño: 63 x 81 cm.

Valorización: B/.20.000.00

Código: MARC 0144



De acuerdo con el Antiguo Testamento, el Arcángel Rafael fue enviado por Dios para quitarle la ceguera a Tobías, acompañar al hijo de este en un larguísimo y peligroso viaje y conseguirle una santa esposa.

Yanet Berto recomienda estudiar más el estilo ubicándolo en qué periodo realmente es, porque, para ella, es del Siglo XIX.

Observamos el rostro indígena del Arcángel Rafael. Parece sonreír tímidamente, algo no común. Su rostro no se ajusta a su cuerpo, ni a sus pies. Una vez más, observamos la composición y los elementos europeos, integrando un rostro mestizo como excepción.

Tiziano Vecellio: Tobíolo e l'Angelo (Gallerie dell'Accademia, Venezia)

Tiziano Vecellio, en su obra Tobíolo e l'Angelo (1512 – 1514), nos muestra un escenario distinto al de un viaje. Él recrea, en vez de eso, un divertido paseo dentro de un paisaje renacentista en Brenta, Lombardía. La fe se dramatiza como un escudo de armas en un rubio San Rafael, manifestándose fuerte y, a la vez, dulce con Tobíolo, un niño regordete cuasi femenino. En su mano, los peces parecen juguetes de madera, mientras el perro fiel -y siempre blanco- los mira atentos.



En la obra del MARC 0144, se dramatiza el mismo escenario que la obra de Tiziano. Tal y como hemos investigado y descrito, conlleva la incorporación de los elementos sincréticos religiosos y culturales.

3.5.5 Tabla policromada: Educación de la Virgen

Obra 21:

MARC 0149. Tabla policromada: Educación de la Virgen. Taller local.

Fecha: Siglo XVII
Técnica: Tabla policromada
Tamaño: 52 x 69 cm.
Valorización: B/.3,000.00
Código: MARC 0149



La virgen niña aparece arrodillada frente a Santa Ana que le enseña a leer ante la atenta mirada de San Joaquín. De origen gótico, esta iconografía se populariza durante el siglo XVII. El arte gótico, siendo exclusivamente un arte religioso, otorgó un peso tangible y poderoso al poder de la Iglesia en Roma. No solo inspiró al público, también a sus líderes seculares y, en adición, estableció firmemente la conexión entre la religión y el arte, convirtiéndose en una de las fundaciones del Renacimiento Italiano. Esta tabla, producto de

un taller local, seguramente perteneció a la *predella* de un altar dedicado a la inmaculada en alguna iglesia colonial del interior del país.

En el retablo de la Inmaculada Concepción de la iglesia de San Francisco de la Montaña existe esta *predella* muy parecida a esta en composición y sistema iconográfico, pero con una factura de talla y relieves de mayor calidad y complejidad.



Bartolomé Esteban Murillo (Sevilla, 1617- Sevilla, 1682), Santa Ana enseñando a leer a la Virgen, Hacia 1655, óleo sobre lienzo, 219 x 165 cm., Museo del Prado

En un periodo temprano Murillo, creó imágenes de niños; y, específicamente, en Francia e Inglaterra su fama fue creciente; especialmente, sus pinturas de la Virgen y el Niño favorecieron en divulgar aún más este tema. El maestro combinó en sus obras, magistralmente, la influencia de la pintura de Francisco de Herrera el Viejo con el naturalismo y el tenebrismo de Francisco de Zurbarán y produjo una extraordinaria cantidad de obras de carácter religioso; entre ellas, numerosas imágenes de la Inmaculada Concepción.



Sobre el tema que nos ocupa y de acuerdo al Dr. Javier Portús Pérez, J., en la *Guía de la pintura barroca española*, Museo del Prado este argumento fue:

uno de los preferidos por los pintores sevillanos que alude a un episodio de la niñez de la Virgen transmitido a través de relatos apócrifos, y que da pie a Murillo para incorporar en un mismo espacio pictórico varios niveles de la realidad: por una parte, la realidad histórica trasladable a la vida cotidiana de una madre que ha dejado las labores de costura para enseñar a su hija; por otra, un espacio modelado a base de referencias arquitectónicas como columnas balastradas que sitúan la escena en un ámbito indeterminado y en absoluto doméstico; en tercer lugar, un espacio alegórico formado por un rompimiento de gloria del que emergen dos ángeles que se disponen a colocar sobre la niña una corona de flores. La gran eficacia del pintor consiste en haber logrado reunir de una forma natural y armónica esos tiempos y espacios tan distintos, para formar, entre todos, una escena verosímil en la que se juega con el atractivo devocional que para una parte importante del público de la época tenían los temas infantil⁷⁵.

Leonardo da Vinci, 1510 – 13, Oleo sobre tela, Renacimiento, 168 cm. x 112 dm.
Museo Le Louvre, INV 712).

La Vierge à l'Enfant avec sainte Anne.
Museo Le Louvre.

Una obra fascinante y típicamente leonardesca.

El tema es extraído de los conocidos como Evangelios

Apócrifos pues en los cuatro evangelios reconocidos

no se mencionan a los padres de la Virgen.

La composición de Leonardo, como todas de apariencia simple pero fruto de la reflexión y el estudio, tendrá mucho éxito entre los pintores renacentistas siendo, especialmente visible, su influencia en las obras de

Rafael o Solario y en artistas manieristas como Andrea del Sarto⁷⁶.



⁷⁵ Portús Pérez J. Recuperado de <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/santa-ana-enseando-a-leer-a-la-virgen/f10dc28e-3273-4b71-a67d-ad120e14a2d3> (Texto extractado de Portús, J.: *Guía de la pintura barroca española*, Museo del Prado, 2001, p. 174), el 26 de abril de 2016.

⁷⁶ Recuperado de : <http://www.louvre.fr/oeuvre-notices/la-vierge-l-enfant-avec-sainte-anne> (Traducción e interpretación del francés al español realizada por la autora).

3.5.6 San José con el Niño

San José con el niño (Escuela quiteña)

Obra 22:

MARC 0148. Pintura: San José con el niño

Fecha: Siglo XVIII

Técnica: Óleo y dorado sobre tela

Autor: Escuela quiteña

Tamaño: 41 x 47 cm

Valorización: B/.5,000.00

Código: MARC 0148

Se señala de origen quiteño; no obstante, es muy posible que el estilo de esta pintura sea de origen cuzqueño. Sustentamos lo anterior, porque, en la escuela cuzqueña, se generalizó el llamado *estofado* o *brocateado* (*broccato*) que consiste en aplicar oro sobre las aureolas de los santos o sus vestiduras. Con este recurso, cuyo origen se remonta al antiguo arte bizantino, la obra pictórica ganaría en suntuosidad y relevancia. Así, las imágenes religiosas pintadas sobre fondos oscuros de



inspiración barroca, alcanzarían un gran refinamiento de cualidad incuestionable. El sincretismo en la pintura de la Escuela Cuzqueña principal radicaría en el delicado contraste entre las orlas de flores y la resplandeciente magnificencia dorada de los detalles.

Escuela Madrileña, San José con el niño

Fecha: Siglo XVIII
Tamaño: 66.5 x 50 cm.
Técnica: Óleo sobre lienzo.

El barroco es para España la época de oro de la pintura. La Iglesia y la Corte son los grandes mecenas de los artistas y, entre grandes y reconocidos maestros tenemos a Velázquez, Murillo, Zurbarán, a sus contemporáneos, discípulos y seguidores. La clientela determina el hecho de que la temática se reduzca casi exclusivamente a retratos y cuadros religiosos.



Con el ascenso al trono de Felipe IV, se da origen a la escuela madrileña. Es él quien convierte a Madrid en un centro artístico por vez primera. Con ello, ocurre un cambio en la conciencia nacionalista al acceder a liberarse de los moldes italianizantes y salir de los últimos ecos del manierismo al tenebrismo. La escuela madrileña se encamina paulatinamente hasta la consecución de un lenguaje barroco más autóctono, conectado a los pensamientos políticos, religiosos y culturales de la monarquía de los Austrias. Decae posteriormente con los primeros brotes del rococó que se muestran en la producción del último de sus representantes, Antonio Palomino.

3.5.7 Nuestra Señora de la Merced

Nuestra Señora de la Merced
(Escuela mexicana).

Obra 23:

MARC 0115. Grabado: Nuestra Señora de la Merced.

Técnica: Estampa grabada sobre papel

Autor: Escuela mexicana

Tamaño: 9 x 13 cm.

Valorización: B/.200.00

Código: MARC 0115

Su devoción es de origen catalán, para luego extenderse por el resto de España, Francia e Italia. La Orden de la Merced participó desde los inicios en el proceso de evangelización en Hispanoamérica, obteniendo que su devoción se extendiera profundamente.



A partir del Siglo XVI, la iconografía usada en la representación de la Virgen de la Merced consistió básicamente en: capa, escapulario, túnica (todos blancos) y el escudo mercedario en su pecho. Se recurre también a otros símbolos del cautiverio como el grillete y las cadenas. Luce su corona de reina y el cetro en la mano derecha. A veces, sostiene al Niño Jesús, quien carga un escapulario en las manos.

3.5.8 Jesús de las monjas de Maryknoll

Jesús de las monjas de Maryknoll
(Escuela quiteña)

Obra 24

MARC 0005: Jesús de las monjas de Maryknoll.

<i>Fecha:</i>	<i>Siglo XVIII</i>
<i>Técnica:</i>	<i>Óleo sobre tela</i>
<i>Autor:</i>	<i>Escuela quiteña</i>
<i>Tamaño:</i>	<i>32 x 39 cm.</i>
<i>Valorización:</i>	<i>B/.5,000.00</i>
<i>Código:</i>	<i>MARC 0005</i>



Obra de arte quiteño. El Cristo es de delicado

gesto y ricas vestiduras, pudo pertenecer a un conjunto pirotécnico con tema de la santísima Trinidad. Aunque en la parte posterior de la obra aparece la inscripción “*Cristo de las monjas de Maryknoll*”, esta orden religiosa no se establece hasta las primeras décadas del siglo XX, por lo que no se puede establecer ninguna relación iconográfica con esta.

3.5.9 Sagrado Corazón

Sagrado Corazón (Escuela quiteña).

Obra 25.

MARC 0026. Sagrado Corazón.

<i>Fecha:</i>	<i>Fines del siglo XVIII</i>
<i>Técnica:</i>	<i>Óleo sobre tela</i>
<i>Autor:</i>	<i>Escuela quiteña</i>
<i>Tamaño:</i>	<i>60 x 83 cm.</i>
<i>Valorización:</i>	<i>B/.20.000.00</i>
<i>Código:</i>	<i>MARC 0026</i>

Obra quiteña. Presenta características correspondientes a la evolución iconográfica del tema. Cristo es presentado abriéndose su túnica para mostrar su corazón abierto con estigma sangriento en sus manos. Este cuadro se sugiere investigar, ya que parece ser del S. XIX y no del S. XVIII



Pompeo Batoni: Sagrado Corazón (Iglesia del Gesù, Roma, Italia)

Fecha: 1760

Técnica: Óleo sobre Cobre.

La obra del artista italiano Pompeo Batoni (1708 – 1787) es considerada la más famosa imagen del Sagrado Corazón de Jesús. La realiza en 1760 y se inspiró en las visiones de la monja santa francesa Margarita María Alacoque (1647-1690). Esta obra de arte se convirtió en la imagen oficial para la devoción popular del Sagrado Corazón de Jesús. Sus retratos se distinguen por los peinados extravagantes y las delicadas composiciones, orientados hacia la perfección y el detalle.



De acuerdo al siguiente artículo de Zenit, *El mundo visto desde Roma*, la obra lleva la siguiente descripción:

Batoni representó a Cristo, vestido con una túnica roja (color de sangre, del martirio y de la humanidad) y un manto azul (color del cielo y de lo divino), joven y bello, con largos cabellos rizados sobre la espalda. Su Rostro estaba rodeado de una breve barba, mientras que con la mano derecha indicaba el propio corazón irradiado por las llamas y rondado por una corona de espinas, sobre el cual había una cruz.

La habilidad del artista resalta en la mirada de Cristo que penetra al observador, y su mano derecha es una invitación para quien observa a posar la cabeza sobre el pecho de Jesús, como ya hizo el apóstol Juan y como ha hecho Santa Margarita María. La religiosa entrega rápidamente el propio corazón para dejarse contagiar por la pasión de Dios por la humanidad⁷⁷.

⁷⁷ Recuperado de: <https://es.zenit.org/articulos/la-mas-famosa-imagen-del-sagrado-corazon-de-jesus/> el 13 de junio de 2016.

CAPÍTULO 4. EL ROL DEL MARC EN LA AFIRMACIÓN DE LA HISTORIA Y LA IDENTIDAD NACIONAL

4.1 Patrimonio, memoria y cultura

El patrimonio —como se ha advertido— es el legado que recibimos de la propia naturaleza y de nuestros ancestros, por lo cual ha sido conceptualizado como natural y cultural. El primero está representado por los parques y reservas nacionales, las reservas de la biósfera y los monumentos naturales; mientras que, en el segundo, la gama es más abarcadora; incluye el lenguaje, costumbres, religiones, leyendas, mitos música, manuscritos, artefactos históricos, colecciones científicas y naturales, grabaciones, películas, fotografías, obras de arte y de artesanía, sitios o monumentos arqueológicos e históricos, conjuntos arquitectónicos, áreas típicas, obras de ingeniería, monumentos públicos y artísticos, paisajes culturales y centros industriales.

Más allá de nuestras fronteras, al patrimonio se le han dado significados que amplían su comprensión, sobre todo en casos específicos que atañen a la sociedad en la cual nos desenvolvemos.

Hay que convenir que el patrimonio, como el resultado de una construcción social, requiere un conjunto de bienes culturales que reciben una valoración positiva por parte de la sociedad, cuya identidad expresan en el sentido de que es un elemento mediante el que se establece la diferencia con los otros grupos sociales y culturales; pero representa, asimismo,

un factor de resistencia contra los embates de uniformización. El patrimonio, una especie de simbología social para el mantenimiento y la transmisión de la memoria colectiva, está constituido por los bienes representativos de cada sociedad. Además, se puede afirmar que los fenómenos patrimoniales revisten una triple dimensión: física, social y mental; es decir, material y simbólica⁷⁸.

Cuando hablamos de patrimonio panameño, hablamos de nuestro patrimonio común, de lo que es nuestro –de cada panameño individualmente y de todos los panameños como un pueblo- por ser propiedad de la nación. El patrimonio, en este sentido amplio, constituye nuestra máxima riqueza, ya que nos da nuestra identidad frente a otros pueblos, que, gracias a su propio patrimonio, tienen también su propia identidad. Aunque,

... por su misma condición de tierra de tránsito, ciertamente Panamá no tuvo un período colonial tan pródigo en obras de arte como lo tuvieron los virreinos de Nueva España y Perú, pero aun así, las ruinas de Panamá la Vieja, el Casco Viejo de la ciudad capital, la iglesia-fortín de Chimán y las iglesias de las provincias centrales dan idea de que nuestro país creó su propio arte colonial, al que se agregaron los objetos suntuarios de Europa y Sudamérica que los ricos criollos adquirían para embellecer sus casas e iglesias. La mejor muestra sobreviviente de lo que fue nuestro arte religioso colonial se encuentra en San Francisco de la Montaña, en Veraguas, con sus retablos de estilo barroco popular que todo panameño debería conocer⁷⁹.

Conocimiento que se arraiga en la memoria. La memoria es un componente básico en la construcción del patrimonio, pues se constituye en el elemento que da el punto de partida, a través del relato, a la concepción del bien patrimonial. Esa interrelación se hace obvia en el museo, precisamente el lugar que servirá de vínculo comunicacional entre el patrimonio y las personas que llegarán allí a conocerlo, estudiarlo, aprender y a difundir la importancia de tal vestigio. Entonces, la una es parte fundamental del otro.

⁷⁸ Arévalo, (2011), p. 3-4.

⁷⁹ MARC. (1996). Salvemos lo nuestro, p. 17.

La memoria, ya sea verbal, escrita o de otra representación, como parte integral de un museo (tal es el caso del que tratamos en esta investigación) tiene una excepcional importancia. Es uno de los contribuyentes esenciales de la política de Estado en materia cultural, que -a su vez- deberá amparar los presupuestos que sustenten los programas culturales, la continuidad del personal en las administraciones de las entidades museísticas, la viabilidad de recursos económicos para la contratación del talento idóneo nacional o extranjero para llevar adelante los proyectos de una manera profesional, así como la existencia de una política de mantenimiento de las estructuras físicas que albergan todo ese contenido patrimonial para evitar las afectaciones profundas e irreversibles a la historia nacional y; por supuesto, al conocimiento local y mundial.

Para tener una idea más precisa de lo que es y representa la memoria en un museo,

... la memoria es un elemento decisivo y un puente imprescindible para facilitarnos una correcta interpretación de los objetos. Para centrar el concepto de museos y memoria proponemos abordarlo a partir de dos enfoques que son:

A. La memoria a la que hace uso el espectador cuando interpreta un objeto. A la observación directa del objeto le hace falta el complemento de la memoria y pasar a fundir en ella los conocimientos (los antiguos ya adquiridos con los de nueva comprensión), los vínculos efectivos y las impresiones de distintas visitas al objeto en cuestión. Pero los recuerdos pueden tener un alto o bajo grado de precisión y fidelidad, aspecto que conduce a la memoria a crear distintas relaciones y asociaciones libres, sugerentes y creativas que podemos catalogar como ejercicios de imaginación.

Un ejemplo sería, si hemos visto hace tiempo en un museo un peine romano, la memoria nos puede evocar su forma general y los materiales de los que está hecho, necesitaremos otras visitas para unir las distintas percepciones que añadirán los detalles a la forma básica que teníamos en la mente. Al final podemos derivar a una creación imaginaria que conserve sola algún referente de la pieza tomada como punto de partida.

B. La memoria como testimonio que viene evocada del propio objeto haciéndonos dar cuenta que representa el legado de una determinada civilización. El objeto nos habla, nos narra su condición, su estado de conservación, su identidad, como ha sido valorado hasta hoy. Todas estas narrativas quizás hayan sido captadas de manera colectiva y descritas en los textos que acompañan al artefacto, pero es también interesante añadir nuestra subjetividad y construir un relato personal al margen de la interpretación cultural.

Tanto en un caso como en otro, estamos dando vías de construcción de significado individual o colectivo⁸⁰.

La cultura, en cambio, se refiere al

conjunto de los rasgos distintivos, espirituales y materiales, intelectuales y afectivos que caracterizan a una sociedad o un grupo social. Ella engloba, además de las artes y las letras, los modos de vida, los derechos fundamentales al ser humano, los sistemas de valores, las tradiciones y las creencias y que la cultura da al hombre la capacidad de reflexionar sobre sí mismo. Es ella la que hace de nosotros seres específicamente humanos, racionales, críticos y éticamente comprometidos. A través de ella discernimos los valores y efectuamos opciones. A través de ella el hombre se expresa, toma conciencia de sí mismo, se reconoce como un proyecto inacabado, pone en cuestión sus propias realizaciones, busca incansablemente nuevas significaciones, y crea obras que lo trascienden⁸¹.

Así, se considera cultura la creación de una reja de arado, un automóvil, el modo de usar el pañuelo, las reglas de fútbol, el sistema electoral, el modo de vestirse y de peinarse, la forma de criar los niños, los ritos funerarios, la utilización del sistema decimal, la ópera Carmen o una nave espacial; igualmente, son cultura las herramientas y maquinarias, los sistemas filosóficos y científicos, las reglas de conducta, modos, usos, hábitos e instituciones. Para decirlo en breve: engloba la totalidad del mundo artificial que el hombre ha construido sobre el mundo de la naturaleza. La amplitud de este modo de entender la cultura la transforma, en cierta medida, en un concepto ilimitado y de difícil aprehensión.

La cultura no solamente lleva al individuo a reflexionar sobre sí mismo, sino que también es la guía permanente en el desarrollo de las relaciones con las demás personas, entre pueblos, países y globalmente para que haya comprensión, respeto, uniformidad, equidad,

⁸⁰ Tomado del “kit didáctico” elaborado por ICOM España en el 2011 sobre “Museos y Memoria”, Recuperado de: icom-ce.org/.../File/.../DIM2011_Actividad_monitor.pdf, el 12 de agosto de 2016.

⁸¹ Recuperado de: www.unesco.org/new/es/mexico/.../culture/.

práctica de valores éticos y morales; en fin, la armonía que todos necesitamos para realizarnos.

Tomando en consideración la naturaleza del presente trabajo, tenemos que inferir que la lucidez que los ciudadanos y sus sistemas de gobierno tengan en cuanto a la cultura, es básica para la concepción y conformación de una institución museística y los elementos que deberán integrarla, o sea, el edificio, colecciones, personal y, por supuesto, el público que la visite y la consulte.

4.2 Diversidad cultural e identidad: *transitismo e interoceanidad*

Con el descubrimiento del Mar del Sur por Vasco Núñez de Balboa el 25 de septiembre de 1513 y la fundación de Nuestra Señora de la Asunción de Panamá en el Pacífico, queda fijado el rol de lo que en el futuro se habría de llamar Panamá: tránsito obligado de mercancías y personas del Atlántico al Pacífico, y viceversa, en el periodo de dominio español; luego en pleno auge de la fiebre de oro californiano, en el periodo del dominio de la Zona por parte de Estados Unidos; y luego, con la reversión, el desarrollo portuario y de transporte multimodal, el desarrollo del sistema financiero que sitúa al país en el panorama mercantil global.

No es de extrañar, entonces, el surgimiento de una cultura abierta, moderna, no local, contrastante con expresiones culturales más cerradas, rurales, indígenas y orientadas hacia lo

local que ha terminado por eclipsarlas y que se ha constituido en el paradigma dominante de la cultura nacional⁸².

Es lo que Ana Elena Porras ha denominado *cultura de la interoceanidad* la cual ha calado profundamente en amplios sectores de la sociedad, con tendencia hacia el cosmopolitismo, que ha posibilitado una dinámica economía de mercado, orientada fundamentalmente al desarrollo del sector terciario (servicios).

Esa cultura ofrece una estructura homogénea, lejana o distante de la diversidad étnica; lo cual ha implicado una visión sesgada del país y la invisibilización cultural de importantes grupos que conforman la Nación panameña. En ese sentido, Briseida Allard O. ha señalado que:

A partir de un texto seminal del historiador Alfredo Castillero C. (1973) y amparado en el paradigma de la dependencia, emergió el término transitismo como expresión que da cuenta de la forma específica de inserción del Istmo que hoy llamamos Panamá en el moderno sistema-mundo (Wallerstein, 2003) a partir del siglo XVI, formato del cual resultarían, a su vez, los paisajes y narrativas característicos de la actividad económico-mercantil de tránsito tal como se ha venido llevando a cabo de entonces acá⁸³.

Esa inserción no solo ha propiciado tales narrativas, sino que ha definido lo que somos.

En esa misma línea, Reina Torres de Araúz señaló,

Panamá es una nación pluricultural y plurirracial. Su signo geopolítico de istmo la ha convertido, desde su emergencia geológica, en paso obligado del hombre en sus desplazamientos por el continente. Al producirse la conquista y colonización del territorio americano por los europeos, este istmo estrecho ofreció a los recién llegados la evidencia del Océano Pacífico y la posibilidad del fácil acceso al mismo. Por su estrecha cintura, que el habitante aborigen cruzaba por senderos expeditos, el español trazó dos caminos: el Camino Real, obra de ingeniería colonial que, serpenteando por la selva unió las dos costas, y el que combinaba la ruta fluvial y la terrestre, llamado Camino de Cruces. Posteriormente, por esa misma ruta, el camino de hierro, el ferrocarril, permitió un más rápido tránsito de hombres y mercancías de un océano a otro. El viejo sueño del canal que uniera los dos mares completó su destino, al sacrificar su ecología en aras de las ventajas del comercio mundial. Hoy, además de una carretera ondula entre la ruta de hierro y la de agua. Su destino de ruta interoceánica y continental se cumplió ampliamente.

⁸² Desde un punto de vista simbólico, posiblemente sea el lema del escudo nacional, *pro mundi beneficio* uno de los mejores reflejos de ese modelo de cultura que supuestamente nos identifica.

⁸³ Recuperado de: <http://www.slideshare.net/Brirosa/panam-interoceanidad-subalterna>, el 20 de mayo de 2016

Todo ello trajo como consecuencia el arribo masivo de contingentes humanos. La población aborigen que se encontraba allí al inicio de la gesta, vio disminuir su número y perder su territorio irremediablemente. Queda hoy, sin embargo, un remanente que testimonia su precedencia en el devenir histórico de la patria⁸⁴.

Cierto que el país es pluricultural y plurirracial, pero ese hecho ha cedido ante el peso ideológico que han ejercido los grupos dominantes. Rodrigo Miró explica atinadamente lo ocurrido:

... la singularidad geográfica del Istmo panameño y su valor estratégico y comercial fueron advertidos durante los días iniciales de la Conquista, y a lo largo de los siglos coloniales múltiples incidentes lo comprueban. La historia de la comunicación interoceánica, eje o espina dorsal de su desenvolvimiento, no se sustenta sólo, pues, con motivaciones económicas. A esas motivaciones se sumaron siempre otras, políticas y militares, que han hecho de su uso y función, cada día más, un asunto de incumbencia internacional. El Istmo, desde muy lejanos días reconocido como “llave del pacífico”, debía conservarse para defensa de las Indias Occidentales. Pero, por razones de orden vario, entre las cuales las mayores se contaban en los incentivos que ofrecían a los pasajeros a Indias los virreinos de México y Perú, padeció una crónica insuficiencia de población, lo que impidió, a su vez, el desarrollo de una economía interna capaz de garantizar su propia subsistencia y, a la vez, los requerimientos de su defensa. Dependiendo la economía fiscal del tráfico mercantil, sometido a diversos azares y por naturaleza intermitente, los gastos necesarios para el sostenimiento de la fuerza militar debieron saldarse con dineros de fuera⁸⁵.

A lo que Ana Elena Porras agrega:

Al nacer la República de Panamá en 1903, los grupos humanos que habitaban su territorio eran como piezas de un rompecabezas interactivo cuyo diseño integrador estaba en proceso de dibujarse: de un lado, la consolidación de una clase de criollos comerciantes en la zona de tránsito, en dinámica relación con las clases populares del arrabal mestizo y mulato. Por otro lado, los terratenientes del interior, con su base social de cholos campesinos y negros peones. En Azuero, el grupo de campesinos pequeños propietarios. Además, importantes comunidades no mestizadas ni asimiladas de indígenas, así como también de comunidades negras en la Costa Atlántica.

En el escenario externo, la nueva República enfrentaba la amenaza de anexión sin Canal por parte de Colombia y la amenaza del neocolonialismo con Canal por parte de los Estados Unidos de América. Por otra parte, el escenario interno no era menos difícil: una base sociológica diversa, multicultural, empobrecida y analfabeta. En la primera etapa de la República, con un modelo *sui géneris* de la democracia liberal, inspirada en la democracia norteamericana y en la república colombiana, el discurso republicano de la integración nacional se arropó con la ideología liberal de la igualdad, entendida como homogeneidad cultural, y, por tanto, fue de la mano con la asimilación y la modernización, es decir, de la colonización interna de los grupos humanos, especialmente de los indígenas e inmigrantes, con un hispanismo criollo⁸⁶.

⁸⁴ Torres de Araúz, R. (1980), Introducción.

⁸⁵ Miró, R. (1980), p. 2.

⁸⁶ Porras, A. E. (2013), p. 20.

Homogeneidad cultural que no tiene fundamento, pues en Panamá,

Hay varias identidades panameñas, todas ellas interconectadas y dinámicas entre sí en un forcejeo de poder simbólico y político. La identidad hegemónica es la cultura de la interoceanidad, generada por la historia, la economía y sociedad del transitismo y que integra en su sistema a las identidades del interior y las indígenas, en una estructura jerárquica desigual. Cada una de ellas, tomadas de manera separada, tiene su sistema de valores diferenciados pero, en conjunto, bajo el sistema de la interoceanidad, se integran y comunican entre sí. En la actualidad, el gobierno actual ha exacerbado el transitismo, con un neoliberalismo salvaje. Como reacción a este fenómeno, surgen nuevas respuestas en la sociedad civil, con movimientos cívicos, como el nuestro, (Movimiento Ciudadano para el Fortalecimiento de la Identidad Panameña), que se perfilan como una manifestación de resistencia ciudadana frente a las políticas que impulsan el olvido de la historia y el desmantelamiento de la identidad nacional⁸⁷.

La cultura de la *interoceanidad* es, al decir de Porras, la cultura dominante en Panamá; y, aunque se trata de una cultura “creativa, compleja, flexible y fluida”, la cual ha surgido de la “integración de múltiples tendencias”, no es la única de este país.

4.3 La psicología del hombre panameño y la identidad

La identidad es una parte intrínseca de una cultura y/o de una sociedad, en tanto que, a través de ella, los individuos se perciben así mismos como parte de ellas. Es producto de un proceso histórico y, sobre todo, dinámico.

Ese dinamismo quiere decir –siguiendo a Heráclito– que todo cambia, nada es estático. En ese sentido, el conocimiento que los pueblos tienen de sí mismos resulta fundamental, pues las relaciones culturales, tecnológicas, comerciales y económicas entre ellos, así como las migraciones, inciden en el sentido de la identidad.

Así, pues, en un escenario dinámico como el actual, en el cual la tecnología prácticamente ha superado fronteras y convenciones, resulta lógico plantearse el reto de

⁸⁷ Ibíd, pp. 15-16.

construir nuevas memorias e identidades, de modo que se integren diferentes segmentos de realidades que coexisten con la nuestra.

Ello implica, posiblemente, darle un nuevo sentido a lo que somos (presente), a lo que hemos sido (pasado). La idea de crear una nueva plataforma de espacio público para una comunidad diversificada posibilita debatir, de acuerdo con principios democráticos, (tolerancia, pluralismo, diversidad) sobre el pasado y presente propio (y también ajeno), en aras de dotar de sentido al futuro.

En Panamá, se puede hablar de experiencias de afirmación y de integración en las que las prácticas culturales de minorías se perciben como expresión del ser panameño, sin que tales grupos pierdan sus identidades, de modo que la sociedad panameña se reconcilie con su naturaleza pluricultural. Las más variadas culturas y etnias celebran sus fiestas religiosas y siguen sus tradiciones en este país: el Día Nacional de la Etnia China; el mes de la Etnia Negra (mayo), Yom Kippur (septiembre- octubre), el Ramadán, entre otras celebraciones.

En consecuencia, no existe una identidad propiamente panameña, porque en su forja siempre hubo participación de actores de diversos lugares del planeta.

No hay tal cosa como una esencia (en sentido filosófico) como fundamento del ser panameño; porque fácticamente, lo panameño es diverso. Posiblemente, lo que verdaderamente tenemos que comprender es nuestra posesión de una idiosincrasia; una idiosincrasia caracterizada por cierto aire de familia entre individuos que ocupan un espacio común.

Lo que llamamos cultura panameña es expresión de diversas condiciones históricas, de las que no se pueden soslayar circunstancias económicas, geopolíticas, demográficas, entre otras, desde el periodo prehispánico, pasando por la colonia, el periodo colombiano hasta la constitución de la nueva República, el enclave colonial en la Zona y la recuperación de la soberanía nacional en todo el territorio.

Lamentablemente, la condición multicultural de la Nación panameña no ha sido una idea asimilada; en parte porque —como hemos visto— han primado modelos hegemónicos —y presuntamente unitarios— de cultura en el país; dichas visiones hegemónicas han hecho posible la aprobación de leyes civilizadoras durante las administraciones de Belisario Porras (entre 1914 y 1924), así como el delirio nacionalista de Arnulfo Arias y su política racista en contra de los grupos afroantillanos y los comerciantes chinos.

La posición geográfica panameña es fuente de paradojas. Por un lado, ubica al país con procesos regionales y globales; pero, por otro, es fuente de sesgos y de visiones caricaturescas del ser nacional. Así, Octavio Méndez Pereira, fundador y primer rector de la Universidad de Panamá llegó a escribir:

He sostenido yo antes con respecto a Panamá, que esta posición de Puente del mundo nos va creando, sin darnos cuenta una psicología de pueblo de tránsito, si así pudiera decirse. Psicología ligera, despreocupada, sin sentido de tradiciones, de constancia, ni aun de nacionalismo bien entendido, pues el que a veces ha afrontado ha sido de imitaciones de fobia. Vivimos como la Victoria de Samotracia, con un pie en tierra y otro en el espacio, para emprender un viaje. Cada día aumenta el número de panameños que han salido del país y que habiendo salido quieren volver a salir y se sienten como desarraigados e incómodos en el medio que los vio nacer. Y este afán de salir, de pueblo que está a punto de irse para alguna parte, nos viene desde luego por contagio de los viajeros o turistas que diariamente vemos.

Nuestra psicología se afecta también por otros aspectos, por la influencia de estos viajeros. El turista como tal y en este sentido, es siempre inmoral y hace por donde pasa lo que no hace en su casa. Va

dejando, pues, un sedimento de despreocupación y ligereza que aumenta constantemente en la psicología del panameño⁸⁸.

Posiblemente haya algo de verdad en la visión ofrecida por Méndez Pereira. Sin embargo, la historia nacional deja en evidencias una serie de hitos donde ese ser “despreocupado” y “ligero” decide actuar y comprometerse, v.g., la movilización en defensa del país durante la guerra de Coto, el movimiento inquilinario, el rechazo al convenio Filós-Hines y los sucesos del 9 de enero de 1964, entre otros.

Tales hitos dejan evidenciada la compleja psicología del ser panameño, una psicología que no se puede reducir a ideas preconcebidas.

4.4 Algunos retos

Los retos son diversos y conciernen a todos. En primer lugar, es necesario que el Estado ofrezca la estabilidad política y económica para que gobernantes y gobernados puedan vivir en paz y en democracia, de modo que los habitantes no tengan que autoexiliarse, sino que encuentren en el país el *modus vivendi* para realizarse, independientemente de los ciclos de recesión en la economía.

Desde el punto de vista educativo, es necesaria la existencia de planes educativos modernos y una educación accesible a todos los niveles de la sociedad urbana y rural; como presupuesto para la inclusión social, que propicie la movilidad social, la solidaridad, la concienciación en favor del respeto al patrimonio natural y cultural, y su conservación.

Satisfechas esas condiciones, tendrá mucho más sentido esperar que haya una

⁸⁸ Méndez Pereira, O. (1946).

identificación más profunda de los panameños con la cultura y las manifestaciones espirituales que han realizado en la historia.

4.4.1 La memoria como símbolo social de preservación identitaria

La memoria sirve de unión al patrimonio y a la cultura. Los relatos y las evidencias fragmentadas sobre las que se construyen o reconstruyen las narraciones orales y/o escritas, o a través de manifestaciones artísticas o filosóficas, responden a lo que, en el momento del cual son expresión, hayan vivido o experimentado las personas o grupo sociales.

Panamá, de acuerdo con el texto constitucional, es un país mayoritariamente católico, y el MARC exhibe suficientes elementos con respecto a la herencia católica del país, al punto de que se podría sostener que el catolicismo es un factor de identidad local.

En efecto, al analizar detenidamente las obras de la colección con que cuenta el MARC, se puede constatar la diversidad en los temas fuesen religiosos o laicos; e, incluso, mitológicos, representados en los objetos de plata, las pinturas, el mobiliario, las esculturas, adornos y demás.

El MARC, en ese sentido, es una forma en la que la memoria histórica y cultural se actualiza permanentemente, es una condición para que los panameños se reconozcan como sujetos con una historia que valorar.

La memoria cultural, siguiendo a Medina Pérez, M. y Escalona Velásquez, A. puede entenderse como:

El terreno que constituye las identidades de los pueblos, los cuales la consolidan y fortalecen. La memoria cultural constituye una expresión de identificación social que refleja al hombre y sus comportamientos, devela las variables de la cultura acontecidas en el pasado, pertrechando a su vez la identificación del mismo en su medio y su sentido de pertenencia.

La preservación de las memorias culturales se analiza como producto de la creación, transformación de los valores culturales; constituye un sistema dinámico y de síntesis de culturas en que lenguaje, instituciones sociales, idiosincrasia, cultura popular, tradiciones, relaciones humanas y manifestaciones artísticas son agentes determinantes para los individuos como soporte de sus sentimientos de pertenencia a través de su historia. De modo que, abordar la memoria cultural de un territorio, región o sociedad, se complementa con la preservación que el hombre hace y legitima en el transcurso de su historia, y en ello el elemento cultural permite enriquecerla a partir del conjunto de vivencias, tradiciones, e identificaciones que hacen los sujetos de su medio y la significación y representatividades que ello deviene en su historia⁸⁹.

Obviamente, no puede haber memoria sin historia, pues:

La historia de los pueblos es siempre el resultado de procesos culturales y sociales de enorme complejidad. Su conocimiento se vuelve un imperativo necesario en la vida de los hombres, en cuanto a su historia, las huellas de su pasado que permiten el acercamiento a sus raíces, confieren identidad cultural y reafirman el sentido de pertenencia a una sociedad determinada.

...

La memoria histórica de los pueblos es la que encierra la historia en un todo único que integra los elementos, hechos y fenómenos ocurridos en tiempos pasados los cuales identifican a los grupos⁹⁰.

Pero de poco o de nada serviría una historia que se desconoce, más aún en países como Panamá expuesto a una pluralidad de influencias. En efecto, “por ser muy susceptibles a la adopción de patrones culturales, modelos económicos y sistemas políticos en boga en los centros hegemónicos del momento, existe siempre el peligro de olvidar y menospreciar lo que somos. Al mirar hacia nuestra historia, el reconocer nuestra identidad, para encontrar dentro de nosotros mismos y en nuestra unidad las fuerzas regeneradoras y liberadoras es el reto que tenemos planteado”⁹¹.

⁸⁹ Medina Pérez, M. y Escalona Velásquez, A. (2012), pp. 8-9.

⁹⁰ *Ibíd*, p. 2.

⁹¹ Aparicio, F. (2005), pp. 41-42, 45.

Nos es posible, entonces, concluir que la memoria, representada por objetos, obras escritas, en imagen, de voz, fotografía y del resto de los métodos existentes, encuentra en los museos los aliados ideales para preservar la identidad de un pueblo, una nación, o un conglomerado de naciones, aunque sea ese el lugar donde dicho patrimonio se recoge, exhibe y se presenta para que sea conocido, eduque, propicie debates e investigaciones, y se genere a partir de ello una comunicación permanente con las personas.

Pese a dicha imposibilidad, al recibir en su seno la historia del devenir de los pueblos, el museo se constituye un espacio para el fortalecimiento de la memoria que no debe desestimarse.

Este es el caso del MARC, el cual contiene una significativa muestra de testimonios del pasado panameño, los cuales son esenciales para la comprensión de lo que hemos sido.

4.4.2. La transferencia de conocimiento

Un museo es más que el depositario del pasado, en ese aspecto, no le es dable al museo anclarse en él, pues su objetivo primario es la transmisión hacia el futuro de los elementos y temas museísticos a los diferentes segmentos del público; en otras palabras, el museo cumple una función formativa.

Como custodio de las muestras culturales, es la vía directa para contribuir en el aprendizaje, de allí la importancia de la alianza con las estructuras educativas. Significa incluir a todos estos segmentos, entiéndase grupos humanos, mediante atractivas

promociones, venciendo la experiencia virtual del internet por la satisfacción de recibir los conocimientos in situ.

Además de promover el conocimiento del caudal que posee en sus salas, es frecuente que el museo realice otros eventos como las visitas guiadas, conferencias, exposiciones, debates, charlas y cursos de capacitación en determinados temas; y, en el caso de aquellos que cuentan con recursos económicos, tramitan la participación de expositores en temas especializados, además de muestras itinerantes de museos del exterior, permitiéndole así a su público opciones atractivas.

La Red Centroamericana de Museos (REDCAMUS) ha identificado algunos datos concernientes a la oferta museística y realizado alguna recomendaciones. Veamos⁹²:

- i. Los públicos que mayormente visitan los museos son grupos escolares, turistas y grupos familiares.
- ii. Es necesario crear programas que respondan a las necesidades de cada uno de ellos desde la perspectiva de educación y entretenimiento.
- iii. Se requiere realizar investigaciones que se relacionen con aspectos de interés actual para despertar el interés del público.
- iv. Generar investigaciones que se centren en las colecciones y profundicen en su conocimiento, pero buscando dar nuevas interpretaciones a las mismas.

⁹² REDCAMUS, (2007), p. 1; pp.47-48

v. Contar con un programa de investigación que regule su realización, documentación y archivo.

vi. Realizar las investigaciones con especialistas, curadores e investigadores de planta o, en su defecto, establezca alianzas o convenios con las instancias apropiadas (universidades, museos, embajadas, ONG's, investigadores privados de renombre...).

A efectos de ilustrar este tema, es pertinente recoger algunas experiencias en otras latitudes que dejan evidenciadas las estrategias implementadas por museos reconocidos con el fin de realizar mejor las tareas que la sociedad espera de ellas.

En el 2009, el Museo Nacional del Prado se convirtió en el primero de su clase en el mundo en aplicar la tecnología de Google Earth a 14 de las obras de Francisco de Goya, Velázquez, Bosch, Rubens entre otras.

En junio del 2013, el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte de España anunció que los 16 museos estatales y 589 obras de sus colecciones forman parte de Google Art Project. En esta nueva fase del proyecto, se han incorporado 203 obras de los seis museos estatales que aún no formaban parte de la iniciativa: Museo Arqueológico Nacional, Museo Casa Cervantes, Museo de América, Museo Nacional de Arqueología Subacuática-ARQUA, Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias González Martí, y Museo Sefardí. Del Museo Nacional de Arqueología Subacuática-ARQUA, fueron seleccionadas 16 de sus piezas más representativas procedentes de naufragios de diferentes épocas, entre las que se

encuentran el escarabeo del siglo VII a.C., el amuleto conocido como la Mano Sabazia del siglo I d.C. o la cazoleta de pipa del siglo XVIII.

Pero no solo museos españoles forman parte de Google Art Project. Durante la primera fase (año 2011) se han vinculado, a Google Art Project, instituciones como el Tate Britain (Londres); el Museo Metropolitano de Arte (Nueva York); la Galería Uffizi, (Florencia, Italia); Museo Reina Sofía, el Museo Thyssen-Bornemisza, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (España); el Hermitage (San Petesburgo); y el de Van Gogh (Amsterdam).

Google Art Project se ha expandido por toda Latinoamérica. En México, se han incorporado los Museos Frida Kahlo, Dolores Olmedo, Nacional de Antropología y Nacional de Arte. En Brasil, la Pinacoteca del Estado de Sao Paulo y el Museo de Arte Moderno de la misma ciudad. En Argentina, el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires y, en Perú, el Museo de Arte de Lima. En Colombia, el Museo del Oro y Museo Botero son protagonistas. El Banco de la República, encargado de estos dos museos, incluyó 128 obras del primero y 105 obras del segundo⁹³.

¿Pero qué pasa en los museos estatales panameños en relación con la Cultura digital? Es nuestra opinión que los museos panameños podrían hacerse eco del Proyecto Google Art y reproducir el mismo escenario con los 17 museos estatales, incluyendo también la realización del primer Museo de Arqueología Subacuática.

⁹³ Recuperado de: <http://www.enter.co/cultura-digital/entretenimiento/google-art-project-se-expande-por-toda-latinoamerica/>, el 26 de febrero de 2016.

4.4.3 La promoción de la creación artística

El término museo se inspiró en las musas, a quienes se les reconocía como las diosas de la memoria. Griegos y romanos apostaron por enlazar las manifestaciones artísticas con los museos, habida cuenta de que, en el mismo recinto, podían convivir la escultura, los restos arqueológicos, la pintura, las producciones literarias, además de servir de escenarios para disfrutar de la música, de los intérpretes de la misma; lo que aún vemos, dependiendo de la clasificación de estas instituciones, de acuerdo a sus contenidos; es decir, museos antropológicos, religiosos, de arte pictórico, de arte, ciencias naturales, etc.

Históricamente, el arte ha sido protegido, divulgado y apreciado a través de la promoción de la creación artística ya sea por el Estado o por particulares y los museos se han convertido en un elemento indispensable para lograr la preservación de todas esas muestras del ingenio humano y/o de la naturaleza. Pero sobre todo, el museo es un espacio para el diálogo. Siguiendo a Jordi Pardo, “Los museos y el conjunto de espacios de presentación del patrimonio, se erigen en plataformas de diálogo de la diversidad y riqueza cultural de los pueblos, y como elementos transmisores de valores relacionados con la memoria, el paisaje, la creación artística y el desarrollo científico”⁹⁴.

¿Qué sucede localmente en esta temática? La promoción de la creación artística, que actualmente se ha convertido en un reto, está muy bien concebida en el Artículo 81, de la Constitución de la República de 1972, de acuerdo con el cual, “la Cultura Nacional está constituida por las manifestaciones artísticas, filosóficas y científicas producidas por el

⁹⁴ Pardo, J. (2003). p. 6.

hombre en Panamá a través de las épocas. El Estado promoverá, desarrollará y custodiará este patrimonio cultural”, lo cual implica “de fomentar la participación de todos los habitantes de la república en la Cultura Nacional. Dentro de esta, puesto que la constituyen las manifestaciones artísticas, filosóficas y científicas, el Patrimonio Histórico constituye objeto de primera importancia. Su sentido es lato: los sitios y objetos arqueológicos, monumentos u otros bienes muebles e inmuebles que sean testimonio del pasado panameño. Así, prácticamente todo testimonio que se considere representativo del pasado de la Nación puede ser señalado como perteneciente al Estado; por lo tanto, inadjudicable e intransferible”.⁹⁵

4.4.4 El reforzamiento cultural y la identidad panameña

En diversas ocasiones, los panameños han promovido acciones hacia el reforzamiento cultural y hacia la construcción de la identidad panameña. Se realizan esfuerzos, permanentemente, se unen eslabones para reforzar la cultura nacional y la identidad panameña, pues, al fin de cuentas, poseemos una historia.

Juan David Morgan lo expresa muy elocuentemente así,

Los panameños comenzamos a ser panameños antes de que los colombianos comenzaran a ser colombianos o de que los estadounidenses comenzaran a ser estadounidenses, por mencionar tan solo aquellos pueblos a los cuales nuestro destino ha estado más ligado.

Nuestra privilegiada ubicación geográfica, que a lo largo de la historia nos ha convertido en sitio de paso y encuentro a la vez y ha sido imán para la codicia de naciones más poderosas, sin duda ha dificultado al panameño la búsqueda y la definición de su identidad. En nuestro territorio cohabitan sus más antiguos pobladores, los aborígenes, con los habitantes del Panamá profundo y los de la zona de tránsito. Así, convive aquí una cultura milenaria, común a los primeros habitantes de toda América, con las tradiciones, las costumbres y el folklore desarrollados en el interior del país y las habilidades mercantiles y financieras de quienes laboran en la ruta de tránsito.

⁹⁵ Torres de Araúz, R. y Velarde, O. (1975), pp. 10-11.

La identidad panameña, aún en proceso de formación, no llegará a cristalizar hasta que no seamos capaces de conciliar estos tres componentes fundamentales de nuestra historia, nuestra geografía y nuestro desarrollo humano. Y no habrá manera de lograrlo si no apuntamos juntos a una meta común. Me explico. En nuestra historia encontramos varios ejemplos de cómo el panameño ha sabido ponerse de acuerdo y unirse ante la urgente necesidad de resolver problemas trascendentales en la vida de la nación. Así, en 1821, la gente del interior, la que había lanzado el grito de independencia el 10 de noviembre en la Villa de Los Santos, hubo de dirimir diferencias con la de la capital, que proclamaría la independencia diez y ocho días más tarde, para juntos enfrentar al imperio español.

En 1903, conservadores y liberales, enemigos tradicionales que venían de matarse en la Guerra de los Mil Días, actuaron unidos para que nuestra separación definitiva de Colombia fuera una realidad. También a lo largo del siglo XX los panameños supimos unirnos alrededor del anhelo de recuperar de los Estados Unidos el canal y su zona, proceso generacional que culminaría con los Tratados de 1977 y con las normas constitucionales y legales acordadas por todas las fuerzas vivas del país, que nos han permitido mantener al de Panamá alejado de la política partidista⁹⁶.

Pero no solo reina un desconocimiento de la historia panameña, sino que conociéndola no siempre se valora, por lo cual campea un sentido notablemente débil de identidad. Es preciso conocer lo que somos, un pueblo culturalmente diverso en el que se instancia una pluralidad de historias y de las que emerge una pluralidad de identidades; pues no se puede negar que “hay varias identidades panameñas, todas ellas interconectadas y dinámicas entre sí en un forcejeo de poder simbólico y político”. Aunque en el marco de ese forcejeo surja una expresión dominante, ello no implica la defensa de supremacías raciales ni mucho menos⁹⁷.

Se trata de construir un sentido crítico para reinventarnos como panameños, los cuales a pesar de que constituyen una pluralidad, construyen –sin embargo- unidad intercultural, “con identidad mestiza y multicultural, con equidad y cultura de paz.”⁹⁸.

⁹⁶ Morgan, J. D. (2012), pp. 25-26.

⁹⁷ Porras, A. E. (2013), pp. 15-16.

⁹⁸ Op. Cit.

4.4.5 La conservación del patrimonio cultural

En el 2016, el Instituto Nacional de Cultura logró insertar en su presupuesto la suma de B/ 12,228,150.00 solamente para la restauración de museos e iglesias. Dicha partida incluía las restauraciones del Museo Parque Arqueológico El Caño, Museo de Ciencias, Iglesia San Pedro Apóstol de Taboga, Museo de la Aduana de Portobelo, Museo Afroantillano, Fuerte y Castillo de San Lorenzo, la Catedral Metropolitana de Panamá y del antiguo edificio de la Gobernación de Colón; aparte de la construcción del altar de la Iglesia de Santo Domingo de Guzmán de Parita; el mantenimiento del Conjunto Monumental de Panamá Viejo (CMPV) y la habilitación Museográfica del MARTA.

Lamentablemente, en Panamá, no hay tradición conservacionista⁹⁹, por lo cual los bienes se deterioran, pierden su valor y atractivo, se degradan (caída del Arco Chato) o se

⁹⁹ Tan delicado es el estado del patrimonio panameño que en la edición del periódico La Estrella de Panamá, del 14 de febrero de 2015, el columnista Orlando Acosta Patiño señalaba lo siguiente:

La destrucción del patrimonio cultural panameño y su futuro está en manos de las inclemencias del tiempo y por la desidia gubernamental que por décadas han llevado a este magnífico conjunto (fortificaciones de Portobelo) a unas circunstancias de deterioro irreversible. Estos fuertes están abandonados y las acciones de conservación ausentes. Esta condición pone en peligro su continuidad y el goce futuro para generaciones próximas. El tema de conservación patrimonial no ha sido colocado en la agenda gubernamental como un asunto prioritario. Las fortificaciones del Caribe panameño, reconocidas bajo Patrimonio Mundial, ya están en la lista de patrimonio en peligro por interés de la organización multilateral de UNESCO, para llamar la atención y lograr la asignación de recursos para un plan integral de conservación, interpretación que garantice la continuidad de este importante recurso cultural.

La conservación e interpretación del patrimonio cultural panameño tiene la posibilidad de transformarse bajo una visión de mediano plazo, en verdaderos detonadores de una oferta cultural y de ingresos directos a través del turismo, por ejemplo.

pierden (el robo de cañones del Fuerte de San Lorenzo -recuperados posteriormente, robo de piezas valiosas del Museo Reina Torres de Araúz).

Todo ello ha sucedido a pesar de la existencia de una amplia y abundante normativa sobre bienes patrimoniales, lo cual merece acciones más contundentes por parte de la administración gubernamental y de la propia sociedad.

CAPÍTULO 5. EL FUTURO DEL MARC

5.1 Estado actual

Una evaluación de la actual situación del MARC lleva a determinar lo siguiente:

- i. Hay problemas desde el punto de vista de funcionamiento administrativo y de comunicación, pues no hay internet, teléfono, ni tampoco un planeamiento estratégico de comunicación hacia el público.
- ii. En la página web del INAC, los datos referentes al MARC (así como a los otros museos estatales) no están actualizados.

El museo manifiesta, pues, preocupantes niveles de obsolescencia; por lo cual, difícilmente, puede ejercer un papel significativo con respecto a la representación del pasado y la imagen de la identidad nacional.

Esta situación, sin embargo, podría mejorarse; por ejemplo, en el área de comunicación y mercadeo, se pueden hacer esfuerzos productivos, aun con pocos recursos económicos. Para ello, bastaría con aprender de experiencias de otras instituciones museísticas que, a pesar de contar con pocos recursos han logrado innovar. Tal es el caso del Ca l'Arenas Centro de Arte del Museo de Mataró, (Barcelona, España).

Este museo no cuenta con una web propia, pero impulsa la innovación con propuestas como la utilización de un sistema de realidad aumentada que, a través de dispositivos móviles inteligentes, añade información multimedia a las obras de una exposición. Con este objetivo, se realizan todo tipo de actividades culturales como exposiciones, talleres, conferencias y proyecciones de audiovisuales.

Las carencias mencionadas plantean algunas interrogantes con respecto a la gestión, pues, de la calidad de esta, depende la posibilidad de que una institución como el MARC logre plenamente su cometido.

La gestión está dividida en tres fases: a.) los *inputs* b.) función de producción y c.) *output*¹⁰⁰.

Con respecto a lo primero, se consideran tres áreas fundamentales:

- i. Capital humano: el personal que trabaja en el museo.
- ii. Capital: recursos financieros que van desde donaciones, subvenciones estatales, hasta el equipamiento e instalaciones (infraestructura física y geográfica del museo).
- iii. Capital simbólico: Colecciones (escultura, pintura y otras obras de arte) y discurso museográfico (respecto al patrimonio y la función del museo como difusor del conocimiento).

En el MARC se encuentra lo siguiente:

- i. Capital humano: laboran tres personas, grupo compuesto por dos guías y la jefa del museo.
- ii. Capital: La subvención es estatal. No se aceptan donaciones y la entrada no se cobra.
- iii. Capital simbólico: Colecciones han sido catalogadas y valorizadas por un total de B/.2.055, 550.00.

¹⁰⁰ Barry Lord & Gail Dextor Lord. (1988), recuperado de: recursos.udgvirtual.udg.mx/biblioteca/bitstream/.../1/De_que_sirve_la_gestion.pdf, el 8 de marzo de 2016.

Para que se cumpla la labor del museo, estos insumos requieren traspasar el sistema de tecnología. La tecnología corresponde al método de gestión que conjuga los activos del museo para dar funcionamiento a la institución.

Sobre la función de producción, las instituciones museísticas en Panamá (las no estatales) organizan sus recursos de acuerdo al plan estratégico, que consiste en el proceso por el cual pueden modelar, planificar e implementar sus misiones, ofertas y definiciones de mercados a los cuales pretenden llegar. Este puede considerarse como un método práctico de orientar la estrategia de la institución, al servicio del consumidor, o del usuario o visitante.

A través del planeamiento estratégico de comunicación y/o de mercadeo (PEC / PEM), el museo se organiza en una dirección coordinada a la consecución de objetivos estipulando, incluso, plazos de cumplimiento para la obtención de dichas metas.

Inmerso en el plan estratégico, se encuentra el plan comunicacional, estrategia orientada a comunicar todos los esfuerzos del museo en la comunidad en pos de lograr una mayor audiencia y reconocimiento para la institución. El modelo de trabajo que más marca la tendencia, tal y como lo investigamos en el Museo del Prado y el Rijksmuseum, abarca tres tipos de medios, a saber: los propios, como el sitio web; los externos, desde Facebook y Twitter hasta Wikipedia; y los ganados, como los blogs que copian sus contenidos.

Por su parte, el *output* y/o producto del museo corresponde a los valores generados por los museos, tanto tangibles como intangibles. En este sentido, Barry Lord y Gail Dexter -presidentes del Estudio Lord Cultural Resources- señalan que de acuerdo a sus objetivos, los museos cumplen funciones intrínsecas y extrínsecas.

Las funciones intrínsecas son relativas a las propias actividades que se realizan en la institución, ligadas a la investigación, exposición e interpretación del material tangible e intangible con el que cuenta el museo. Ellas dependen de los activos con los que la organización cuente, su colección, documentación y la conservación de artículos. Las funciones extrínsecas se relacionan con el entorno del museo y cómo este se liga a su comunidad, pues, al ser esta una organización interesante y educativa para la población, puede atraer recursos a la ciudad que lo alberga, tanto financieros como intelectuales.

Uno de los casos más rescatados por el marketing actual es el rol que genera el incremento de turismo histórico a una ciudad debido a la existencia de un museo en ella, posibilitando una regeneración urbana que reidentifica a los ciudadanos con sus valores históricos, pudiendo llegar a otorgar una reconversión de la estructura económica que la alberga.

Pero, cuando se evalúa el MARC desde esta perspectiva, queda en evidencia que el espacio con que cuenta él es una limitante para recibir a grupos numerosos, cuyos integrantes tengan interés en apreciar sus exposiciones, a la vez que se ejecuten actividades culturales y educativas. El uso de algunas herramientas tecnológicas sería de efectividad en su misión respecto al público atraído, ya fuere nacional o internacional.

Tampoco se puede desestimar la incorporación plena, a la administración del museo (y como apoyo en las tareas de divulgación), de la unidad de mercadeo operativo y estratégico (“marketing” cultural), que ha cobrado mucha importancia en la captación de nueva

asistencia, difusión de la oferta y atracción de recursos que, a la postre, serán decisivos en la evolución y sostenibilidad del museo.

Desde 1970, las instituciones museísticas en Estados Unidos de América (p.e. MOMA, Metropolitan Museum of Art (MET), Guggenheim) y en Europa (Guggenheim, British Museum) han adoptado planeamientos estratégicos en comunicación, obteniendo resultados favorables especialmente en el logro de la autosuficiencia de estas instituciones culturales.

La sostenibilidad de cualquier museo evita que sean usados para colocar personal no idóneo en sus administraciones; por el contrario, contarán con sus propios recursos económicos para reclutar personal cualificado y ofrecer salarios acordes con la especialidad.

El presente del MARC pasa inevitablemente por adecuarse a un estado en que las formas de interacción social son mucho más dinámicas y donde el componente tecnológico es insoslayable.

Este hecho obliga, al MARC, a la reconstrucción de su oferta, de modo que se inserte en las tendencias que han venido dándose desde el pasado siglo XX y se posicione como un referente en su clase. Urge que este museo contribuya, mayormente, en temas de identidad nacional, promueva y refuerce nuestra cultura y obtenga una profusa identificación con el público que ya cautivó e incorpore a aquel que aún se mantiene a la espera de ser captado.

5.2 El MARC y su primer APP

Una mirada de las páginas de Internet del MoMA, del Museo de Alberto y Victoria, el Louvre, Brooklyn Museum y el de Indianápolis muestra la presencia de corrientes conservadoras (los de arte) y las innovadoras (poseen gran contenido digital). Desechar el apoyo y la proyección que ofrece el mundo cibernético no es lo recomendable. Es indispensable hacer inversiones para aprovechar las ventajas que ofrece la tecnología, ya que esta ha llevado consigo a una población cada vez más numerosa en la práctica de una cultura digital. En Panamá, ya se ha empezado a dar pasos en ese sentido, aunque tal vez tímidamente.

El Proyecto Casco Antiguo comenzó el 29 de marzo de 2015 con la inserción de un mapa turístico de esta área para los suscriptores de La Prensa, en la ciudad capital. Parte de la información que se ofreció fue acerca de los rincones turísticos del Casco Antiguo, la ubicación de los cajeros ATM en este sector y los estacionamientos del lugar. La propuesta abarca tres puntos: un mapa turístico impreso sobre el Casco Antiguo, una audio guía turística en formato digital y el sitio web: *casco.prensa.com*.

La audio guía se activa cuando la persona se encuentre cerca del lugar turístico; en ese momento, le empezará a contar datos del punto donde esté ubicada. La audio guía turística funcionará por geolocalización y, para usarla, se tendrá que descargar la aplicación en IZI Travel y luego acceder a la guía vía QR (código que se escanea por medio de celulares y tabletas).

Dentro del sitio web hay una página dedicada al Museo de Arte Religioso Colonial, las ruinas de la Iglesia y el Convento de Santo Domingo que le ofrece, al público, los siguientes datos: entrada libre al museo y patio del convento, horario, referencias sobre el Arco Chato, historia de las ruinas de la Iglesia y el Convento de Santo Domingo, video (Dron), galería de fotos, imágenes y descripciones de piezas representativas del museo de Arte Religioso Colonial¹⁰¹.

5.3 Las innovaciones tecnológicas en el entorno del mundo de los museos

En museos de París, Nueva York y Florencia se han puesto en marcha proyectos que también sirven como imanes para atraer nuevos públicos. Estas instalaciones, a veces, se usan como salas para presentar obras teatrales, además, para que funcionen escuelas para enseñar teatro, danza u otras artes que son vinculantes con la razón de ser de un museo. De igual manera, existen unidades educativas que se aprovechan como verdaderos canales de comunicación con el profesorado, puesto que los estudiantes representan un segmento importante y mayoritario de la asistencia a los museos, de allí que los educadores precisan estar auentes sobre la información que continuamente reciben o con que cuentan las instituciones museísticas.

En ese sentido, ha señalado Nicola Carratta que los museos:

No deben morir, el museo debe dialogar con la ciudad, con su gente, y convertirse en un nodo urbano que une el tejido activo, civil y social de la ciudad y estar centrado y ser escaparate de la sedimentación histórica y la memoria colectiva. Definir nuevas funciones para el patrimonio es una tarea urgente que corresponde en primer lugar a los historiadores del arte, los arqueólogos, los restauradores.

¹⁰¹ Véase, <http://www.casco.prensa.com/#!iglesia-y-convento-de-santo-domingo/c16ik>, el 14 de febrero de 2016.

Y con respecto a lo tecnológico, agrega:

En lo referente a contar con la tecnología como aliada en los planes estratégicos, las comunicaciones por medio de las redes sociales, las tecnologías 2.0 han creado nuevos mecanismos de gestión cultural y también de educación. Con las redes sociales, las tecnologías 2.0 han abierto nuevas vías de gestión cultural, en las que por primera vez se proporciona al espectador una línea directa para el diálogo y la participación, a través del ordenador o cualquier dispositivo móvil, dentro y fuera del recinto expositivo¹⁰²

Un ejemplo que ilustra la exitosa alianza con la tecnología y las ventajas que se pueden obtener con ella es el Louvre. En 1988, esta entidad, inaugurada a finales de la centuria del XVIII, recibía 2,7 millones de visitantes al año, constituyéndose así en la más visitada en todo el mundo. Para el 2016, recibe un aproximado de 9,5 millones de personas, de las cuales 75% provienen del turismo. Su dirección hace esfuerzos estratégicos para mantenerlo humanizado por el consecuente alargamiento de las colas, dificultades para orientarse, molestias sonoras y falta de espacio en el guardarropa. Los tiempos han evolucionado y hoy es posible visitarlo desde casa.

El creador de videojuegos y Premio Príncipe de Asturias de Comunicación y Humanidades 2012, Shigeru Miyamoto, en conjunto con el Louvre lanzaron en el 2013 la guía multimedia oficial para las consolas Nintendo 3DS Guide: Louvre. El programa permite ver las obras y salas del centro en imágenes en tres dimensiones y sin gafas especiales. Se puede hacer zoom para ver detalles y escuchar los comentarios de expertos. El usuario tiene así al alcance 600 fotografías de las obras, más de 30 horas de auto comentarios y más de 400 imágenes de las salas del museo, algunas de ellas panorámicas en 3D. Es posible crear itinerarios en casa y luego utilizarlos en la visita real al museo.

¹⁰² Carratta, N., entrevista, Panamá, 23 de febrero de 2016.

Las posibilidades principales que ofrece la guía son el buscar una obra en concreto para admirar o realizar una visita por el museo siguiendo un itinerario. El recorrido puede ser libre o también escoger una de las opciones ya elaboradas que sugiere el propio programa. Las visitas son realistas y detalladas, hasta el punto de incluir la sala donde mostrar la entrada o las cafeterías del Louvre. Entre los itinerarios propuestos por Nintendo 3DS Guide: Louvre, se incluye el recorrido por las piezas más conocidas del Museo.

Gracias a la innovación tecnológica, la célebre La Mona Lisa de Leonardo da Vinci, puede ser ahora percibida de manera táctil. La innovadora tecnología del arte 3D en relieve añade volumen y textura, por lo que permite a los visitantes no videntes crear, a través del tacto, una imagen mental de la pintura.

Otra experiencia que merece ser destacada es la de museo Centro George Pompidou. Este museo presenta oportunidades que existen y son realizables. Las políticas culturales – las que necesitamos conocer, aprovechar y llevarlas a ejecución – son el resultado de investigaciones de mercado para las que contaron con grupos objetivos del propio Pompidou; estas son muy estratégicas e inteligentes.

Este museo, considerado el principal de arte moderno de París, inició en el 2007 su proyecto de nuevas estrategias digitales, el Centro Pompidou Virtuel, cuyo fin es el de proporcionar una plataforma global para el contenido digital en línea, la que permite el acceso a la producción de la organización y sus instituciones asociadas (BPI, IRCAM), en lo concerniente a obras de arte digitalizadas, documentos sobre arte e historia del arte, videos y “podcasts”, material de archivo, biblioteca de libros, registros, etc., para que los navegantes,

investigadores y estudiosos que lo hacen por la Internet, aprovechen su contenido desde cualquier punto del planeta, sin horarios y sin necesidad de viajar especialmente a la capital gala.

También en la ciudad del río Sena, la Fondazione Louis Vuitton, cuya apertura se dio en el 2014 y ha abierto un espacio que ha contribuido a proyectar, fundamentalmente, al arte contemporáneo. Este recinto es de otro nivel. Adaptado completamente a las facilidades de la tecnología, recibe a sus usuarios con las tabletas programadas, las que guían a los visitantes durante todo el recorrido. Se trata de una oportunidad, según la administración del museo, de propiciar la interacción creadores-visitantes, que profundice en los sentimientos que cada uno pueda experimentar frente a las manifestaciones artísticas; y no es para menos, porque la sede de la Fundación es un homenaje a la arquitectura, lo que significa que los usuarios de su servicio de inmediato sienten el impacto del arte en toda su magnitud.

La Fondazione Louis Vuitton, además de ser representativa de la evolución del arte moderno y de mantener una actividad constante para que sus visitantes estén cerca de los artistas, como es el caso de Sigmar Polke, Rachel Harrison, Akram Zaatari y Alberto Giacometti, presenta colecciones temporales con la participación de otras entidades públicas, privadas y de particulares y pequeños espectáculos musicales, los que constituyen valores agregados de gran valía en esta época en que el público demanda más de la observación y disfrute de piezas.

Otra experiencia extraordinaria es la regia exposición Picasso Mania en Le Grand Palais, la cual se desarrolló del 7 de octubre 2015 al 29 de febrero 2016. El público podía

bajar el APP de la página web y obtener información detallada, el programa y del audio guía en tres idiomas. También participaba en los módulos de los talleres Picasso. Dicha exposición puede caracterizarse como extraordinaria por el manejo de las proyecciones de filmes y documentales en pantallas múltiples gigantes, la utilización de gafas, los *apps*, las visitas guiadas, la puesta en escena de la colección impresionante de artistas que fueron influenciados por el Maestro (David Hockney, Roy Lichtenstein o Andy Warhol), todo bajo la curaduría de Didier Ottinger.

Otra experiencia que merece ser comentada ha sido la del proyecto T = Vedo (Reconstrucción tridimensional para ciegos de obras pictóricas de arte), desarrollado por el Departamento de Ingeniería Industrial de la Universidad de Florencia (2009). Es un método computarizado capaz de transformar pinturas y frescos en modelos 3D. La Galeria D'Uffizi presenta 14 obras que forman parte del Uffizi Tour Touch, de esta manera la persona no vidente o con problemas de visión puede explorar, captar los detalles y acercarse táctilmente a las formas de la obra pictórica, puede descubrir los “rellenos” y los “vacíos”.

Asimismo, el Museo Tattile Statale Omero di Ancona (Italia) cuenta con la nueva aplicación Tookedo, que combina el arte, audio y lo tátil: un sistema de bajo costo y de alta tecnología que combina la información de audio con los medios tridimensionales táctiles. Tooteko existe en dos líneas: las obras de arte de los museos son accesibles para las personas con discapacidad visual y deficientes visuales mediante integración de exploración tátil con los datos de audio; y EDU, la solución de bajo costo para hacer el arte accesible a más personas en casa o en la escuela. También, en este caso, se parte de reproducciones en yeso de edificios y esculturas realizadas gracias a los escaneos en 3D de las obras originales. La

novedad es que, dentro de estos modelos, se colocan sensores Tooteko Art, el cual funciona con el uso de un anillo especial. La mano en su camino de exploración se encuentra con un punto sensible (punto de acceso), activando la aplicación para el teléfono inteligente o tableta, con una banda sonora que complementa la percepción táctil, proporcionando la información necesaria en el idioma seleccionado. La información es, por tanto, localizada y puntual. La idea es producir copias táctiles- acústicas de las obras de arte que pueden incluirse en los museos, en frente de la obra original. La combinación de la exploración táctil con datos de audio Tooteko Arte suministra una percepción más completa de la obra y se utiliza de forma autónoma para hacer arte accesible.

Tookedo Edu es un sistema de bajo costo que permite a los individuos con discapacidad visual o deficiencia visual tener acceso a contenidos culturales directamente en su casa, usando el teléfono inteligente o tableta. En el concepto de arte 2.0 se sintetiza un arte que combina la expresión artística con el potencial tecnológico. Significa la unión de dos elementos más allá del concepto del arte como expresión visual; y, para este segmento, con discapacidades y deficiencias visuales, es una verdadera revolución, inimaginable hasta hace unos pocos años.

En esta evolución de oportunidades para la población con discapacidad visual o problemas de visión, resalta el trabajo del programador finlandés Marc Dillon, reconocido por el entusiasmo que le ha puesto al software abierto. Se trata de un proyecto identificado como “Unseen Art”, o “arte invisible”, que busca transformar producciones artísticas que forman parte del repertorio histórico en obras palpables, en relieves tridimensionales y accesibles con la técnica 3 D. Nuestra imaginación se queda corta al pensar en la cantidad

de personas beneficiadas con estos productos, quienes aprovecharán para disfrutar con sus manos las creaciones icónicas de los artistas a través de los tiempos.

Las visitas virtuales a algunos museos, con el añadido de la realidad aumentada (técnica que agrega a la existencia física los datos informáticos), que consiste en el uso de unas gafas de realidad virtual y auriculares, se han materializado, por iniciativa del Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid, que contó con la colaboración de algunos centros de la misma naturaleza de Alemania, Francia, Reino Unido, Serbia y Hungría. Con esta innovación, se ha puesto, al alcance del público, el patrimonio cultural e histórico, sobre la base de algunos formatos como las fotos, textos, escenografías 3D y música, con todos los pormenores que contiene o involucra cada pieza expuesta en estas grandes salas.

No menos interesante es la experiencia del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de España, el cual introdujo la exploración e interacción con las obras expuestas, con la ayuda, de manera gratuita, de un iPad y una audio guía para los móviles con los contenidos extras. Inició con la exposición “La invención concreta”, (7 febrero - 25 abril, 2013), cuyo tema fue “La abstracción geométrica latinoamericana” de la colección Phelps de Cisneros, en la que sobresalieron las creaciones de Mira Schendel, Joaquín Torres-García, Tomás Maldonado, Jesús Rafael Soto, Gego, Alejandro Otero, Carlos Cruz-Díez, Lygia Clark, Hélio Oiticica, Lygia Pape, Cildo Meireles, Alfredo Hlito, Milton Dacosta, Aluísio Carvão, Alfredo Volpi, Willys de Castro, Judith Lauand, Jack Leirner, Antonieta Soto, César Paternosto, Rhod Rothfuss y Waltercio Caldas. Se trató de una reivindicación del talento de América Latina, en el marco de lo acontecido en el arte moderno y contemporáneo.

El fenómeno de la Internet ha llevado a los museos a reinventarse y, con ello, los métodos de ofrecer sus exposiciones al público presencial y al que viaja por el ciberespacio. De eso tienen la certidumbre entidades como MoMA, Tate Modern, el Nacional del Prado y el Guggenheim de Bilbao. Ambos tipos de visitas los han potenciado mayormente, de allí que hayan adoptado las tecnologías 2.0, las que les facilitan las ventas de las entradas a las exposiciones con tarifas, aparte de abaratarles los costos por la impresión de material informativo, en vista de que los clientes los consultan y/o bajan del sitio web.

Eso ha encaminado a las instituciones museísticas a ser más detallistas en la organización del material que proponen, debido a que les corresponderá atender el contenido, a su público meta y a los ingresos que les permitirán la sostenibilidad. Al mismo tiempo, el diseño de esas ofertas tendrá que contemplar al conjunto de la academia, al consuetudinario y a los que optan por ambas modalidades. La práctica diaria los ha encaminado a valerse de las diferentes opciones de la Internet como el Twitter, Facebook e Instagram para beneficiarse del alcance que poseen entre el público.

En definitiva, el vasto mundo de la tecnología, sus aplicaciones, redes sociales, blogs, canales de Internet que permiten transmisiones en vivo y en directo, Google+, Youtube, Pinterest, Flickr, Storify y Foursquare (geolocalización), son herramientas (económicas o sin costo) que fortalecen los ofrecimientos de los grandes museos, como Louvre, MoMA, Fundación Louis Vuitton, Galería Nacional de Arte de Londres, Nacional del Prado, Centro Pompidou, entre otros.

Lo anterior supone retos que han de afrontarse, pues la tecnología es cambiante y el público se suma con rapidez a esta evolución, por lo tanto, deberán adecuar sus contenidos a dichos cambios.

La digitalización de la información está impactando la dinámica del museo. Quienes administran el MARC tienen que ser conscientes de ello y buscar los mecanismos para su implementación, pues de lo contrario se tendrá un museo cada vez desconectado de las expectativas que pudieran tener los visitantes o interesados.

El editor asociado de The Art Newspaper, András Szántó, en un reciente artículo titulado “Time to loose control”, expresó con relación al lento e inexorable camino de los museos hacia los medios digitales lo siguiente:

En los últimos años, los grandes museos e instituciones de arte se han movido dentro del mundo de la tecnología y han hecho grandes progresos en su adaptación a la era digital, pero necesitan ir mucho más lejos para adecuar sus contenidos a los nuevos requerimientos de sus visitantes¹⁰³.

Szántó pone de manifiesto una serie de puntos acerca de lo que ha acontecido en los últimos 18 meses en el progreso acelerado de tales instituciones:

1. La necesidad de modernizarse, vía tecnología, y las opciones de utilizar interfaces para buscar objetos en el macrocosmos y la “semántica de datos” se han convertido en ayudas esenciales y así lo han comprendido desde el Museo de Alberto y Victoria, el Louvre, el MoMA, que han instituido especialidades como realizar giras digitales por sus galerías, opciones para acercar o alejar las obras

¹⁰³ Véase http://www.hoyesarte.com/sin-categoria/el-lento-e-inevitable-camino-de-los-museos-hacia-los-medios-digitales_93497/#sthash.lG50gzge.dpuf, el 11 de mayo de 2016.

desde la comodidad de una pantalla de computadora, el móvil, iPad y otros dispositivos e incluso añadirlos a la colección de cada quien. La tendencia es que el catálogo impreso, eventualmente, desaparezca.

2. Se le está dando cabida a los smartphones y tabletas, se moderniza las audio guías para que sean accesibles a dispositivos más económicos y semanalmente hay lanzamientos de nuevas aplicaciones.
3. La modernización en este sector de la cultura pasa por el hecho de que los sitios web de algunos museos cuentan con sus canales de noticias, contenidos de tipo “streaming” e interacción con su público, aparte que han incorporado blogs.
4. Los museos se están convirtiendo en hilos conductores de la actualización permanente en el ramo de la educación, por supuesto, con el soporte de los medios digitales que propician métodos divertidos y accesibles.
5. Adicional al tema educativo, la tecnología contribuye de manera efectiva en las tareas de mercadeo, sin límites de frontera, las que captan a nuevos clientes y usuarios, o sea, la ampliación de las audiencias, al igual que la difusión de la información al momento.

Para las instituciones de arte de todo tipo, el hecho de abarcar nuevos medios de comunicación significa “no solo un montón de tecnología de punta, sino un replanteamiento de la relación con el público”. Así, pues, la suerte del MARC en particular y de los museos panameños en general pareciera estar echada: modernización y adecuación tecnológica o resignarse a desaparecer.

5.4 El MARC y la educación

Los museos no pueden desvincularse del proceso educativo, pues la educación es el vehículo adecuado para concienciar a la ciudadanía de la necesidad de preservar y potenciar al patrimonio cultural, natural y científico de la comunidad. Ese tipo de enseñanza debe plantearse como de primer orden desde los niveles de la básica hasta la universitaria.

Este es un objetivo básico de la UNESCO trazado desde 1952, de forma que los museos sean efectivamente un complemento de la educación. Desde entonces, este organismo ha recomendado la instauración de servicios pedagógicos, lenguajes accesibles para todos los visitantes, pero, fundamentalmente, que abrieran sus puertas para impulsar y realizar las exposiciones temporales, ya fueran dentro de las instalaciones de los mismos o en otros sitios adonde la gente pudiera llegar, pues, de esa manera, también se educa.

La singularidad con que cuentan los museos es notoria. Dentro de sus perímetros, pueden concurrir personas de edades, diferencias y creencias religiosas diversas, por lo cual se convierten en espacios neutrales, sin barreras y sin fragmentación de naturaleza alguna, por lo que posibilitan el acercamiento a las colecciones y al patrimonio a las personas de manera inclusiva.

Así, pues, sobre la base de su responsabilidad en la formación educativa, los museos tienen que exigirse y demandar de los demás la colaboración para que los más jóvenes se sientan motivados hacia la cultura y el patrimonio. Eso es parte de la función social de los mismos. Para ello, debieran propiciar la participación local y de sus comunidades, con el propósito de convertirse en los promotores del desarrollo de estas. Por ello, requieren operar

junto con las instituciones educativas, incluyendo las universidades, en el andar hacia la integración y la cohesión social. Sobre esto, el escenario en que se mueve el MARC no parece ser el más optimista, pues no hay políticas definidas en ese sentido. Por ende, si -a través de la educación- se aspira a que juegue un rol significativo en la representación del pasado y en la imagen de la identidad nacional, habría que concluir que ello no es posible.

5.5 Esbozo de una propuesta museística sostenible para el MARC

Sin embargo, no todo está perdido. Si se consideran experiencias exitosas como las que hemos descrito, se abre un abanico de posibilidades extraordinarias para una institución como el MARC.

El origen del MARC se basó, primordialmente, en las piezas recibidas de templos del interior del país, ya que los fuegos de que fueron víctimas las iglesias y conventos de la ciudad de Panamá desde la época colonial, arrasaron con gran parte de la imaginería, pintura y demás elementos propios de los santuarios religiosos. Incluso su sede, es una donación de la Iglesia Católica a la Dirección Nacional del Patrimonio Histórico del INAC en 1971.

Ha llegado, sin embargo, la hora de reinventarse. El MARC no está exento de la situación que viven los museos de otros países, que condicionados por el desarrollo tecnológico se está reinventando, de modo que se adecuen las ofertas hacia lo que el público y sus segmentos demandan.

Pero difícilmente se puede avanzar en esa línea, si no se es lo suficientemente crítico.

Tomás Mendizábal ha descrito acertadamente la situación:

...es preciso convertirlo (al MARC) en un museo verdadero, como dice la definición de museo del ICOM. Actualmente el INAC no tiene ningún museo que cumpla la definición. Este y los demás museos necesitan, para empezar, personería jurídica, plan de trabajo, e independencia presupuestaria y profesional, entre muchas otras cosas.

En esa misma línea, la antropóloga y museógrafa, Guillermina De Gracia, ha indicado:

En el último año he visitado varias veces el Museo de Arte Religioso Colonial y sigo sin entender la finalidad de esa museografía, echo de menos una hoja de ruta y no sé si el museo tiene visitas guiadas. De momento creo que no hay ningún alcance, para ello sería interesante y complementario realizar un estudio de visitantes/público.

Los museos en general se exponen a fuertes presiones y cambios, a los cuales deben adaptarse:

En los últimos lustros, se ha producido una ruptura paulatina con el modelo museístico tradicional, consagrado a las culturas exóticas (de remisión permanente a lo arcaico), al mismo tiempo que ha nacido un museo distinto que, aunque no somete a la duda el vigor de la institución, pone en cuestión numerosos axiomas. El viejo modelo, aquél que nació en Europa en el siglo XVIII y que, posteriormente, se extendió por todo el mundo, tuvo vida propia hasta los años sesenta del siglo XX, para luego irse abriendo a múltiples y poderosas innovaciones. Sin embargo, ni tan siquiera puede decirse que el venerable museo tradicional haya muerto por entero, sino que muchos de sus elementos definitorios sobreviven en el nuevo museo, cual si se tratara de los genes que anidan en sucesivos cuerpos según discurren las generaciones. Entre estos elementos inmunes se hallan los que confieren al museo su cualidad de ser una institución que cumple íntegramente sus funciones de una manera permanente, alejada de la transitoriedad con que cumplían su papel las colecciones albergadas en el pasado en algunas construcciones palaciegas, así como los que hacen del museo una institución dinámica y abierta a la sociedad, al contrario que esas mismas colecciones que se acaban de citar¹⁰⁴.

Posiblemente, el surgimiento del MARC haya obedecido a ese interés del Estado de acercarse a la ciudadanía, proceso en el cual el museo deviene en “un espacio público que contribuye al goce estético del visitante, con el objetivo preferente de que, al mismo tiempo,

¹⁰⁴ Gómez Pellón, E. (2008), p. 35.

lo eduque en los valores nacionales”¹⁰⁵. Así, pues, hay una relación muy estrecha entre el museo y los valores nacionales; el museo cumple, por tanto, una función ideológica. Lamentablemente, por el estado y la propia dinámica de funcionamiento del MARC, difícilmente ha podido cumplir con dicha función. ¿Es posible ganar terreno en ese sentido?

Panamá no debe sustraerse de lo que está sucediendo en otros contextos; por esta razón, las autoridades del MARC no solamente han de precisar de sus conocimientos en la materia para adecuarse a las nuevas exigencias, sino que requerirán relacionarse con instituciones homólogas de la región, del continente y del resto del orbe para enterarse de los avances o de los proyectos que podrían ser replicados.

Asimismo, deberán propiciar una cultura del mantenimiento, de modo que se prevenga el colapso de edificaciones y el deterioro de las obras.

Para garantizar la pertinencia del MARC, se hace necesario implementar un proceso de divulgación de su contenido, de las actividades que realiza diaria, semanal y mensualmente, para que el público esté presto a visitarlo y, por supuesto, adquirir los conocimientos que allí se generan. Hay mecanismos para establecer alianzas con medios de comunicación social, especialistas y la empresa privada, en caso de que el presupuesto asignado para esta labor no pueda cubrir las múltiples acciones.

La sugerencia de alianzas con medios de comunicación, además de la utilización de redes sociales y plataformas de Internet, son adecuadas, debido a que no implican erogaciones de dinero, lo cual ayuda a paliar la deficiencia presupuestaria. De hecho, en el

¹⁰⁵ Op. Cit.

presupuesto 2016, se destinaron 40.7 millones de dólares al INAC, pero no se contempló partida especial para campañas pagadas y/o anuncios publicitarios dirigidos a difundir las actividades del MARC, tal y como está anotado en el informe 2016 presentado por la Dirección de Planificación y Presupuesto del INAC.

5.6 Estudio de opinión

Vista la necesidad de contar con información actualizada y específica acerca de la situación del MARC, realizamos un estudio de opinión, el cual fue realizado en el mes de noviembre de 2015.

Para el estudio, fueron encuestadas 209 personas, sobre los siguientes aspectos:

- i. Percepción del público en relación con las actividades del MARC.
- ii. Valoración del público de las actividades que realiza el MARC desde el punto de vista de la identidad nacional.

La encuesta consta de seis secciones, a saber:

1. Características generales del público visitante;
2. Previsiones de la visita;
3. Planificación de la visita al MARC;
4. Servicios observados en la visita;
5. Valoración de la visita;
6. Representación del pasado y la imagen de la identidad nacional.

Los resultados obtenidos permitieron formular una gama de recomendaciones para la aplicación de un plan estratégico de comunicación (PEC) para el MARC, cuyos objetivos primarios son:

- a. Mantener elevados estándares de audiencia con recursos financieros limitados. La aplicación del plan comunicacional aspira a reducir la brecha comunicacional que existe entre los museos y la comunidad, a través de la difusión oportuna del mensaje del museo.
- b. Reconocer los potenciales visitantes del museo con la finalidad de proveerles un buen servicio y, así, fidelizarlos. Esto incluye analizar desde los objetivos primarios y secundarios, análisis de entorno, definición y captación de audiencia, promoción, hasta las estrategias y tácticas para realizar el plan comunicacional e implementación y evaluación del mismo.

A través de la creación del plan de marketing cultural, se abre la puerta para fomentar mayor acceso al MARC, pues la definición de políticas de comunicación relativas al marketing, efectivamente, incrementan y fidelizan al público.

Como parte de la realización del ejercicio de un plan comunicacional, durante el 2015, el MARC realizó una gama de eventos de gestión cultural tales como: *Un rosario de bellezas*, en conjunto con Cáritas Arquidiocesana; la restauración de bienes culturales en Italia Grupo C. R, pintando el sari por la artista Indira Rao y clases de acuarela japonesa, por la artista Silvia Duque.

En el año 2016, se realizó un planeamiento de eventos para la comunidad enfocado en grupos de niños, adolescentes y adultos mayores residentes en el barrio de San Felipe. El supuesto principal detrás del hecho de involucrar a la audiencia – público es el hecho de que la comunidad solo valoriza su patrimonio en la medida que se genera un proceso de apropiación de este.

El rol del marketing de museos se caracteriza por su orientación de entender las preferencias y necesidades de los consumidores de la sociedad a fin de proveerles un producto o servicio acorde con sus expectativas.

En el caso de las instituciones sin fines de lucro, se ha denominado marketing social al instrumento que provee a las instituciones de estrategias para identificar la vía más efectiva de alcanzar las metas trazadas, a través de la definición de segmentos de público objetivo. En el caso de las instituciones culturales, es importante realizar este alcance, puesto que no es conveniente ocupar visiones globales y tradicionales del marketing para implementarlas, ya que las culturas divergen dependiendo del lugar geográfico en el cual se encuentra inserto.

Los gestores culturales pueden lograr integrar la necesidad del reconocimiento del museo por parte de la comunidad, con lo cual las personas completarán su formación como individuos de manera integral. Cada cultura tiene carencias diversas con respecto a la expresión artística y cultural; por lo tanto, las herramientas deben ser individualizadas para responder a cada una de ellas.

Veamos los resultados. Participaron en el estudio 107 mujeres (51%) y 102 hombres (49%), los cuales proceden de diversos países: Panamá, 106 (51%); Costa Rica 15, (7%); Colombia, 14 (6%); Venezuela, 13 (6%); otros, 9 (4%).

Con respecto a la edad, el 22% (46) de los visitantes estaban en el rango de edad de 18 – 23 años; el 18% (37) entre 24– 29; el 16% (34) entre 30 – 35 años. La mayor cantidad de los visitantes al museo cuentan con estudios superiores (licenciaturas, maestrías, postgrados y doctorados).

Las visitas fueron esencialmente grupales (77%); y de estas el 98% fueron por razones de turismo.

Este resultado es sugerente para los propósitos de este trabajo, pues deja en evidencia que el MARC atiende una población mayoritariamente turística. De modo que, si hablamos de representación del pasado y la imagen de la identidad, ello tendría valor como elemento de turismo histórico-cultural y poco con el sentido de pertenencia personal al todo social.

Al interrogarse sobre las actividades realizadas, el 28% de los visitantes manifestó estar vinculado con actividades profesionales, científicas y técnicas. Los resultados completos se reproducen en la siguiente tabla:

Tabla 1: Característica del público visitante al MARC (noviembre de 2015)

Tipo de actividad laboral que realiza	Porcentaje
Agricultura, ganadería, caza, silvicultura, pesca y actividades de servicios conexas	1%
Construcción	2%
Comercio al por mayor y al por menor; ventas	4%
Transporte, almacenamiento y correo	2%
Turismo, hoteles y restaurantes (2)	11%
Información y comunicación	7%
Actividades financieras y de seguros	2%
Actividades profesionales, científicas y técnicas (1)	28%
Actividades administrativas y servicios de apoyo	6%
Administración pública y defensa; planes de seguridad social de afiliación obligatoria	1%
Enseñanza	8%
Servicios sociales y relacionados con la salud humana	5%
Otras actividades no especificadas	2%
Estudiantes	7%
Servicio doméstico y amas de casa	2%
Jubilados y pensionados	1%
No trabajan	11%

Fuente: Elaboración propia

Estos datos nos permiten comprender la audiencia de MARC. El desarrollo de audiencia es uno de los objetivos más importantes que el museo debe desarrollar. Cada museo ofrece experiencias e ideas irrepetibles que no pueden ser encontradas en otros lugares, porque los objetos con los que cuenta proveen de experiencias que posibilitan el trasladarse a otras épocas, estimulan a sus visitantes a identificarse con los objetos y entender la historia. El desarrollo de audiencia es tema de vital importancia que el MARC debe desarrollar, ya que aumenta las posibilidades de la generación de nuevas corrientes culturales.

Por otro lado, el estudio arroja que existen distintos factores que motivan la audiencia a un museo, como los intereses, expectativas, lugar de procedencia, etc. Esto crea distintos

segmentos de público, lo cual demanda subsecuentemente diferentes tipos de servicios por parte del MARC, a lo cual debe responder a este escenario según sus recursos tanto humanos como financieros.

Desde esta perspectiva, recomendamos que el MARC, para incrementar las visitas, debe guiar su estrategia a formar una organización orientada al público (local e internacional) a fin de entender y responder a sus necesidades, percepciones y preferencias. El objetivo de captación del público persigue persuadir e incrementar la confianza de los visitantes de manera que ellos puedan participar, aún más, de los servicios y cultura provista por la institución museística¹⁰⁶.

Este reto no debe ser eludido por el MARC, máxime cuando apenas el 14% de los visitantes lo había visitado previamente.

¹⁰⁶ Con ese objetivo, se puede aplicar el modelo creado por Falk & Dierkling y que identifica los siguientes aspectos:

Contexto personal: Cada visitante al museo tiene una experiencia única con la exposición, que está dada por su propio bagaje de experiencias, conocimientos e intereses. El conocimiento de los distintos perfiles de asistentes al museo, provee a través de dichas características, importante información respecto a lo que la audiencia disfruta y aprecia de su visita al museo, de cómo gasta su tiempo en él y qué tipos de experiencias esperan.

Contexto social. Se da por la certeza de que la visita al museo ocurre generalmente en torno a distintas personas interactuando entre sí, dado que a menudo el público que entra al museo lo hace en grupo. En el caso de las personas que asisten solas, el contexto social también se cumple, pues usualmente ellos toman contacto con otros visitantes (por ejemplo, comentan la obra en exposición) o se acercan a los funcionarios del museo para obtener mayor información y guía respecto la muestra.

Contexto físico: Influencia el comportamiento de la audiencia y sus actitudes respecto al objeto expuesto. Es claro que existen diferencias entre las ponencias de un museo de arte y otro de ciencia, por lo que claramente sus visitantes de comportarán de acuerdo a ello". Recuperado de: network.icom.museum/fileadmin/user.../icoform/.../ISS%2035%202005%20Audience, el 25 de mayo de 2016.

Sobre este punto, hay que destacar que el 52% señaló que había estado un mes antes en el museo. Asimismo, el 83% admitió que había visitado el museo por razones educativas (83%).

Con respecto al tema de la representatividad, el 91% de los encuestados piensan que las muestras del MARC representan el arte de Panamá, en contra de un 8% que piensa que no; siendo el retablo la pieza más representativa con un 29%; seguida por las campanas (15%) y la Virgen (11%).

Lo anterior se traduce en algunos retos puntuales a ser asumidos. Muchas de estas personas visitan el museo por vez primera. El MARC debe proveer una atención de tal forma que les resulte una visita cómoda y positiva.

La visita debe ser persuasiva en el diseño y creación de propuestas (gestión cultural, evento, museografía) y ofertas motivadoras, capaces de generar nuevas experiencias, lo cual quiere decir básicamente competir con otros proveedores de ocio. El MARC, entonces, deberá ejecutar acciones en dos sentidos.

El primero, es ser capaz de dar a conocer sus beneficios a la sociedad. El segundo, es atender las sugerencias (escritas o verbales) de sus visitantes en búsqueda de satisfacerlos y lograr la fidelización. De ahí la importancia que el MARC conozca su público y pueda desarrollar sus estrategias y tácticas respondiendo a los cambios en nuestra sociedad.

El desarrollo de esas estrategias tiene un aliado importante en la localización del museo, cuya ubicación no supone un problema para los visitantes. De hecho, el 96%

encuestado supo llegar al lugar; aunque hay que atender el problema de señalización, pues un significativo 37% hizo referencia a ese hecho como una limitante.

Para alcanzar sus objetivos, el MARC debe reflexionar sobre cómo percibe el público los productos y servicios que ofrecen. Los ocios alternativos como lo son: el ocio doméstico, salidas del hogar (compras, restaurante, cine), participar en actividades culturales (teatro, conciertos o bibliotecas) y otros museos. Es por ello que los museos deben proveer experiencias satisfactorias a los visitantes, pues solo a través de un buen servicio el público se sentirá motivado a realizar unas nuevas visitas al museo.

Sobre este aspecto, los resultados fueron bastante favorables al MARC. El 82% evaluó los servicios muy bien; y el 8%, bien. Se trata, pues, de una evaluación favorable, que alcanza el 90%; en contraposición a un 10% que los evaluó entre regular (9%) y malo (1%).

La visita al MARC fue evaluada positivamente por el 100% de los visitantes (91% muy bien y 9% bien). Otros aspectos como el horario de apertura también tuvieron una ponderación positiva (81% muy bien, 13% bien); similar ponderación obtuvo la evaluación de las comodidades (83% muy bien y 12% bien); señalización interna (78% muy bien, 11% bien); información y explicaciones en las salas de exposición permanente (83% muy bien, 8% bien), comodidad para ver piezas y leer textos (89% muy bien, 9% bien), ambiente en general y el trato recibido por parte del personal de la sala (84% muy bien, 10% bien).

Es decir que, pese a las limitaciones y obstáculos a los que se ha enfrentado el MARC, la percepción que tienen los visitantes encuestados es positiva; por ello, 99% manifestó que

recomendaría la visita al MARC, contra un 1% que manifestó que no lo recomendaría. Sin embargo, ello no implica que no existan aspectos que mejorar, tal cual se ilustra en la tabla siguiente.

Tabla 2. ¿Qué otros servicios le gustaría que tuviese el MARC para sus visitantes?

Recomendación	Porcentaje
Guías especializados en historia y bilingües. Con buena presencia (uniforme)	26%
Biblioteca, material impreso Español/Inglés (folletos, mapas)	18%
Servicio de cafetería/refresquería	9%
Aire acondicionado, música de ambiente	8%
Mayor personal de limpieza y sanitarios	6%
Permitir la toma de fotografías	5%
Ninguna/está completo como está	5%
Mayor espacio de las instalaciones, sala de espera	4%
Pantallas informativas, charlas educativas para adultos y niños, interacción con la antiguo y multimedia	3%
Más piezas de arte, monedas antiguas, más piezas antiguas nacionales	3%
Horario flexible. Incluye mejor horario para observar el Arco Chato	2%
Venta de postales, artesanías, recuerdos del museo	2%
Mayor cuidado y mantenimiento de las piezas	2%
Mejor atención al visitante	2%
Mejor señalización interna y externa del museo	2%
Bancas para sentarse	1%
Promoción y publicidad nacional (por tv, internet)	1%
No especificada	1%
Sillas para discapacitados	0%

Es necesario, pues, que quienes dirigen el MARC escuchen las necesidades de los visitantes, no solo para aumentar la audiencia sino para mejorar la posición institucional del museo.

Por supuesto, no se puede negar que los museos estatales se manejan con escasos recursos y la mayor parte de ese escaso presupuesto, se destina a funcionamiento (luz, agua

y salarios); por ello –como ya hemos indicado- es de gran importancia la obtención de auspicio de fuentes privadas y concursos estatales a través de la gestión del museo.

Respecto a la audiencia, el MARC permanentemente se encuentra en la disyuntiva de cantidad versus calidad, de aumentar el público (considerando los costos que su aumento traería para la conservación y seguridad de las colecciones) o proveer un acceso del público más controlado, cuya atención sea más personalizada.

Aunque los aspectos que hemos considerado previamente en este acápite tienen un valor innegable, dicho valor se inserta más bien en el aspecto de gestión y de marketing. Ahora, consideremos los aspectos del estudio relacionados con la representación del pasado y la imagen de la identidad nacional.

Como hemos visto, el museo -como institución- cumple una función ideológica al ser depositario del patrimonio histórico-cultural de la Nación. Se trata, en consecuencia, de que, a través del museo, se preserve la memoria histórica y se creen las condiciones para que el individuo desarrolle un sentido de identidad y pertenencia.

Hemos señalado que las condiciones materiales y las limitaciones presupuestarias del MARC atentan contra dicha función. Sin embargo, la percepción de los visitantes es otra, posiblemente más optimista que la que hemos expuesto.

En efecto, el 82% de los encuestados piensan que las actividades que realiza el MARC contribuyen a desarrollar una representación del pasado panameño. Un 17% manifestó no saber y el 1% respondió negativamente.

Consistentemente con el resultado anterior, el 81% considera que las actividades que realiza el MARC contribuyen al fortalecimiento de la identidad nacional panameña; el 18% manifestó no saber y 1% respondió negativamente. Asimismo, 81% señaló que el MARC contribuye a la valoración del patrimonio cultural panameño, un 18% manifestó no saber y el 1% respondió negativamente.

Pero, ¿son eficaces dichas actividades? Nuevamente de manera consistente, el 81% de los encuestados piensa que las actividades del MARC son eficaces desde el punto de vista de la promoción de la cultura y la identidad nacional; mientras que 18% dijo que no sabe y el 1% respondió que no.

Sobre estos tópicos, los encuestados hicieron una serie de recomendaciones a fin de que las actividades que lleva a cabo el MARC tengan un mayor impacto en la sociedad panameña.

Tabla 3.

Recomendaciones para que las actividades del MARC tengan mayor impacto en la comunidad desde el punto de vista del patrimonio histórico, la cultura y la identidad

Recomendación	Porcentaje
Promoción a nivel nacional (hoteles) como internacional (TV, radio, redes sociales)	24%
Ninguna/ comentarios positivos	13%
Más piezas, piezas religiosas, nuevas exhibiciones	10%
Más y mejores guías, con buena presencia	10%
Mejor cuidado y mantenimiento de las piezas	10%
Folletos informativos para el público y turista (Español, Inglés)	10%
Promoción a jóvenes en escuelas, colegios, universidades	6%
Señalización interna y externa del museo	5%
Realizar actividades turísticas, eventos culturales	4%
Mayor seguridad	3%
Mayor limpieza del museo en general	2%
Ofrecerla mayor importancia al Chato	1%
Mejor atención al público y mejor recorrido	1%
Pantallas informativas, multimedia, tecnología	1%
Abrir todos los días	0%

Estas recomendaciones pueden integrarse plenamente a las que ya hemos visualizado en epígrafes previos. El resultado sería una institución más dinámica, a tono con el espíritu de la época, con actividades pertinentes y sin que se cuestione su rol en la sociedad, pues se trata una institución de gran importancia para la construcción de la memoria colectiva del pueblo panameño, con lo cual se crean mejores condiciones para confrontar o enfrentar las influencias negativas a las que se ve abocada la cultura nacional.

CAPÍTULO 6. CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

6.1. Resultados fundamentales

1. La historia de los museos en Panamá se remonta a 1906 con la creación del Museo Nacional de Panamá. Es decir, se trata de una historia que comprende 110 años, lo cual –consideramos- no es poco y debiera constituir suficiente experiencia para que, en el país, existan mejores condiciones para el desarrollo de los museos nacionales.
2. Existe una amplia red normativa relacionada con patrimonio; sin embargo, ello no se ha traducido en más efectividad institucional con respecto a la protección de dicho patrimonio.
3. Desde el punto de vista institucional corresponde al área de Coordinación Nacional de Museos del Instituto Nacional de Cultura la inminente creación y ejecución de un plan estratégico (PEC) del MARC y establecer un proyecto definido de restauración y conservación de las piezas.
4. La investigación realizada detecta una información museística carente de datos de base científica e histórica. En las áreas de valoración de las piezas, las fichas técnicas incompletas no exponen la exactitud de los datos históricos.
5. Por ello, el PEC resultará una herramienta imprescindible para planificar las diversas actividades que puede llegar a desarrollar el MARC (investigación, exposición, eventos e interpretación de objetos) y su carácter de entidad sin fin de lucro, lo puede llevar a institucionalizar sus funciones de acuerdo a una eficiente gestión con el

objetivo de ayudar en la toma de decisiones, respondiendo así, tanto la misión del museo como sus objetivos de corto y largo plazo.

6. Las pinturas que hay en el MARC se caracterizan primordialmente por ser obras anónimas que reflejan programas iconográficos clericales e intelectuales europeos. Son, a criterio nuestro, estilos artísticos híbridos locales provenientes de cuatro periodos de arte cronológicamente señalados en Europa: gótico, renacentista, manierista y el barroco.
7. Con respecto al barroco americano no fue reconocido por ser un movimiento tardío, como señala Alfons Hug, por ser producto de elementos todos externos. Lo que sí se reconoce es la creación de nuevas alegorías y símbolos entre los símbolos precolombinos – mestizos y el imaginario universal católico.
8. Está el enorme reto de actualización de las fichas y restauraciones de la colección que permitirá preservar el valioso patrimonio en arte religioso. En la catalogación del 2013 y del 2015, no se señalan la fecha, ni autor, ni la técnica de las piezas en la gran mayoría de las piezas. Una gran parte de la catalogación indica siglo XVIII de manera muy genérica y de “autor desconocido”.
9. Los vacíos en los documentos de la DNPH representan una pálida investigación científica e histórica y, en términos de restauración y conservación, no se han hecho estas importantes revisiones desde la creación el MARC.
10. En el MARC hay piezas de incalculable valor histórico y económico. Hemos observado con inquietud que las piezas estudiadas tengan valores subestimados o

irregulares, lo cual deja abierta la interrogante de ¿cuál ha sido el criterio del restaurador sobre valorización generalizada en las piezas?

11. A efectos de catalogación, sería necesario clasificar y catalogar las mismas, profundizar en la información de manera que sean datos cronológicamente correctos, valorizaciones actualizadas, realizar el restauro conservativo, enriquecer históricamente y por completo los datos de la colección.

6.2 Conclusiones y discusión

1. El INAC, en general, y los museos, en particular, pasan por un momento crítico. Las observaciones y comentarios en general, tanto de especialistas y como del público es que ni la administración pasada ni la actual parecen darle mucha importancia a la cultura. El objetivo del Estado debería ser uno: diseñar estrategias específicas para demandar la atención con respecto al abandono del INAC, resolviendo la problemática en una estrecha colaboración de los niveles internos del INAC y los especialistas externos. La situación, el escenario es insostenible e injustificable. La problemática va desde ausencia de políticas culturales, presupuestos paupérrimos, ausencia de personal calificado en las áreas especializadas, entre otros.

El INAC es desde hace décadas, una institución abandonada por el Estado, sin mayor apoyo institucional y económico. Está en un período de desidia inaceptable y con un pronóstico complicado de reversión.

De modo que aunque el patrimonio cultural y la identidad nacional de un país pueden reforzarse mediante programas o actividades desarrolladas en museos, en el caso panameño supone un gran reto interinstitucional y presupuestario.

2. En ese sentido, el alcance y/o proyección del MARC con respecto a la identidad nacional desde su creación hasta el presente, ha sido más bien limitado, para no decir nulo. Esta situación puede, sin embargo, mejorarse siempre que se definan políticas públicas en materia cultural con propósitos claros y que el MARC sea dotado de los recursos financieros y humanos que requiere.
3. Incuestionablemente, el patrimonio cultural y la identidad nacional de un país se pueden reforzar a través de los museos, pues los museos juegan un papel determinante en forjar toda clase de identidades e imaginarios colectivos. Las estrategias y tácticas en el mercadeo cultural del MARC pueden girar alrededor en crear proyectos que sean estructurados como procesos, donde el museo es el encargado de difundir el patrimonio que custodia. Está claro: el museo debe salir de su contenedor. Y, para ello, hay muchas estrategias que se pueden implementar. No obstante, si lo vemos en el marco del espíritu de la época, signado por la tecnología, entonces, claramente el MARC ha quedado obsoleto.
4. El arte religioso colonial, en nuestra opinión, es un tema muy específico, cultural, espacial y temporalmente hablando. Además, es uno de los “museos” con menor presupuesto y proyección del INAC, con lo que su alcance es limitado.

5. El MARC guarda una valiosa colección de artefactos artísticos, lo cual debiera tener una significación trascendente en términos culturales, patrimoniales e identitarios. Lamentablemente, ese no es el caso, pues, hasta ahora, el papel que desempeña es el de “guardador” o de depósito.
6. Bajo los anteriores presupuestos y considerando que existe una deficiente valoración, catalogación, exposición al público, restauración y mantenimiento de las piezas hay en el MARC, se puede colegir que esta institución no contribuye a la valoración del patrimonio cultural panameño y al reforzamiento de la identidad nacional. Así, pues, consideramos que la hipótesis de la que partimos al iniciar esta investigación es correcta.
7. Por supuesto, el MARC tiene todo el potencial de hacerlo, siempre que se definan políticas culturales con objetivos claros y se adecue su funcionamiento de acuerdo con criterios modernos, pertinentes y tecnológicamente relevantes.
8. Pese a que las condiciones actuales del MARC (como las de los museos panameños en general) son deplorables, el público entrevistado valora positivamente las actividades que lleva a cabo esta institución y señala que impactan positivamente el aspecto de la identidad nacional y la preservación de patrimonio, contrastando con la visión que ofrecen expertos o académicos. Lo anterior, en el mejor escenario, significa que el MARC, pese a sus carencias, está realizando una labor positiva. En el peor de los escenarios, los entrevistados no tienen idea de lo que están diciendo.

6. Establecer alianzas con empresas privadas, redes sociales y especialistas con el objetivo de cubrir, en el área económica, las múltiples acciones: desde la gestión cultural y eventos promocionales del plan de marketing cultural hasta el ambicioso proyecto de restauración, mantenimiento, conservación, catalogación, inventario y valorización de las piezas del MARC.
7. Programar una plataforma eficiente de marketing cultural para el MARC diseñándola estratégicamente con proyección de cinco años. Esto incluye, en forma indispensable, el implementar la tecnología en el área administrativa (interna) y como herramienta para comunicación para con el público visitante (externa).

BIBLIOGRAFÍA

- Acta de independencia del Istmo. Acta de separación de Panamá de Colombia. Recuperado de: https://es.wikisource.org/wiki/Acta_de_separacion_de_Panamade_Colombia.
- Acosta Patiño, O. (2015). De fortificaciones y museos. La Estrella de Panamá, 15 de febrero. Panamá. Recuperado de: laestrella.com.pa/opinion/columnistas/fortificaciones-museos/23843907.
- Achilli, A., Perego, U. & Motta, J. & Cooke, R. (2012). Descifrando el genoma panameño. Memorias de las conferencias dictadas el martes 16 de octubre de 2012, Sala de maquetas del Biomuseo. Panamá. Recuperado de: <http://social.biomuseo.com/boletinlunallena/wp-content/themes/twentyeleven/pdf/genoma.pdf>.
- Almendra, J., entrevista personal, 20 de abril de 2016.
- Allard, Briseida. (2008). Universidad de Panamá. Escuela de Relaciones Internacionales. Excavando la interoceanidad moderna / colonial. Notas para (re) pensar el istmo de Panamá en las ideas de América (siglo XVI) y América Latina (siglo XIX). Recuperado de: <http://www.slideshare.net/Brirosa/panam-interoceanidad-subalterna>.
- Ander Egg, Ezequiel. (2016). Diccionario de psicología, (segunda edición). Editorial Brujas, Argentina. Recuperado de: www.binal.ac.pa/iframes/bdigital.htm.
- Aparicio, F. (2005). Globalización, homogenización cultural y cultura nacional. En publicación: Cuadernos Nacionales, Número 5: Globalización, TLC, IDEN, Instituto de Estudios Nacionales de la Universidad de Panamá, Panamá. Recuperado de: <http://biblioteca.clacso.edu.ar/ar/libros/panama/iden/aparicio.rtf>. Red de Bibliotecas Virtuales de Ciencias Sociales de América Latina y el Caribe de la Red CLACSO.
- Aparicio, F., Cooke, R. & Sánchez Herrera, L. & Castellero Calvo, A. (Ed.). (2004). Primera edición. Historia General de Panamá, Primera parte, Las Sociedades Originarias, publicado por el Comité Nacional del Centenario de la República de Panamá, adscrito al Ministerio de la Presidencia. Panamá. Recuperado de: http://stri.si.edu/sites/cooke/PDF/sociedades_originarias.pdf.
- Araya, Consuegra. (2016) Diccionario de psicología. Recuperado de: www.binal.ac.pa/binal/iframes/bdigital.htm.
- Arévalo J., Marcos. (2011). El patrimonio como representación colectiva: la intangibilidad de los bienes culturales. Departamento de Sicología y Antropología, Universidad de Extremadura. España. Recuperado de:

http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1668-80902012000200001.

Arrocha, María I. (2016). Radiografía de los museos estatales de Panamá, (Conferencia), Primer Congreso Panameño de Educación y Museos, Panamá, 26-28 de enero de 2016.

Arte Mariano. Primeras Representaciones. Recuperado de: http://coast.pink/arte-mariano_2869978.html.

Art Tour Nueva York 2010 - 2013. Recuperado de: arttoursnuevayork.blogspot.com.

Association of leading Visitor Attractions (ALVA). Visits made in 2015 to visitor attractions in membership with ALVA. Recuperado de: www.alva.org.uk/details.cfm?p=423.

Bermúdez Abreu, Y. (2006). La identidad nacional y la unificación de las normas jurídicas latinoamericanas en la globalización, *Revista de Derecho*, Universidad del Norte, 25, Barranquilla, ISSN: 0121 – 8697. pp. 125-140.

Berto Serrano, Y., entrevista personal, 23 de mayo de 2016.

Barrios López, Andrés. La Nueva Ciudad de Panamá (Casco Antiguo) y su actual manejo como patrimonio. Págs. 32 y 40 http://www.eumed.net/libros-gratis/2011f/1141/las_normas_que_existen_en_panama.html.

Barry Lord & Gail Dexter Lord. (1998) ¿De qué sirve la gestión de museo? Gestión de museos y exposiciones. Editorial Ariel, Barcelona. Recuperado de: recursos.udgvirtual.udg.mx/biblioteca/bitstream/...1/De_que_sirve_la_gestion.pdf.

Baxter, S. (1934). La Arquitectura Hispano Colonial en México.

Biomuseo de Panamá. [Sitio web: www.biomuseopanama.org](http://www.biomuseopanama.org).

Castillero Calvo, A. (1973). “Transitismo y dependencia: El caso del istmo de Panamá”, *Anuario de Estudios Centroamericanos*, Vol. 1, pp. 166-187.

Cavallari, J. (1860). Apuntes sobre la Historia de la Arquitectura.

Casco Antiguo, periódico mensual, Año 1, Edición 4, agosto 2016. Panamá. Párrafo 3.

Camargo, Á., entrevista personal, 23 de febrero de 2016.

Cano, E., entrevista personal, 10 de febrero de 2016.

Constitución Política de la República. (1946). Recuperado de: www.bdigital.binal.ac.pa/bdp/older/constitucion1946.pdf.

Constitución Política de la República. (1946). Recuperado de http://www.organojudicial.gob.pa/cendoj/wpcontent/blogs.dir/cendoj/CONSTITUCIONES_POLITICAS/constitucion_politica_1946.pdf.

Constitución Política de Panamá. (1972). Recuperado de: www.docs.panama.justia.com/.../leyes/63-de-1974-jun-25-1.

Constitución Política de Panamá. (1972). Recuperado de http://200.46.254.138/legispan/PDF_NORMAS/1970/1972/1972_028_2256.PDF.

Constitución Política de Panamá. 6 de noviembre de 2015. Recuperado de: http://200.46.254.138/legispan/PDF_NORMAS/1970/1972/1972_028_2256.PDF.

Carratta, N., entrevista personal, 23 de febrero de 2016.

DeCarli, G. & Tsagaraki, C. (2006). Un inventario de Bienes Culturales: ¿por qué y para quién? Publicación electrónica: www.ilam.org Ediciones ILAM, San José, Costa Rica. Recuperado de: www.ilam.org/ILAMDOC/IBC-porqueYparaquien.pdf

De Gracia, G. entrevista personal, 18 marzo de 2016.

Díaz Blaitry, T. & Isaza Calderón, B. (1983). Aproximación a la Obra de Reina Torres de Araúz, Instituto Nacional de Cultura, Panamá. Recuperado de: bdigital.binal.ac.pa/rdd/down.php?fid=aproxim1.pdf.

Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (DIBAM), Recuperado de: <http://www.dibam.cl/614/w3-propertyvalue-38041.html>.

Dirección Nacional del Patrimonio Histórico. (2015). Colección de piezas del Museo de Arte Religioso en custodia en el M.A.R.T.A. Instituto Nacional de Cultura, Panamá.

Durkheim, E. (1992). Las formas elementales de la vida religiosa. Madrid, Akal.

Estadísticas de la Dirección de Planificación y Presupuesto del INAC (2014- 2015). Febrero 2016. Panamá.

Franco, José. (1997). Identidad cultural e identidad nacional, Revista Nacional de Cultura del INAC, Edit. Mariano Arosemena.

Google Art Project. Recuperado de: <http://www.enter.co/cultura-digital/entretenimiento/google-art-project-se-expande-por-toda-latinoamerica/>.

Guardia, Mónica. (2016). Alfredo Castellero Calvo: su mini cruzada - La Estrella de Panamá, Recuperado de: laestrella.com.pa/estilo/cultura/alfredo-castillero-calvo-minicruzada/23927505.

Historia del Arte Ecuatoriano. Recuperado de: <http://www.euroamericano.edu.ec/contenido/0741%20Historia%20del%20Arte%20Ecuatoriano/LA%20COLONIA.pdf>.

Hoy es arte. Periódico online sobre arte. Recuperado de: [www.hoyesarte.com](http://www.hoyesarte.com/http://www.hoyesarte.com/sin-categoria/gafas-virtuales-aplicadas-a-los-museos_94138/#sthash.gXvgaSDp.dpuf)
http://www.hoyesarte.com/sin-categoria/gafas-virtuales-aplicadas-a-los-museos_94138/#sthash.gXvgaSDp.dpuf.

Hug, Alfons. El Barroco en América. Recuperado de: <http://www.abc.com.py/articulos/el-barroco-en-america-1185588.html>.

Il barocco andino. Associazione Culturale. Creatività artistica. Recuperado de: <http://www.baroccoandino.com>.

Instituto Latinoamericano de Museos (ILAM). Los Diversos Patrimonios. Recuperado de: <http://www.ilam.org/index.php/es/programas/ilam-patrimonio/los-diversos-patrimonios>.

Instituto Nacional de Cultura, Prioridades Estratégicas y Proyectos de Inversión 2015-2019. Panamá. Sitio web: www.inac.gob.pa.

ICOM. JH Falk, LD Dierking. (2012) Museum experience revisited (La segunda experiencia en el museo). ICOM network.
Recuperado de: [www.network.icom.museum/fileadmin/user.../icofom/.../ISS%2035%202005%20Audience](http://www.network.icom.museum/fileadmin/user_upload/ISS%2035%202005%20Audience)

ICOM. /Kit Didáctico Monitor/Museos y Memoria. Imaginar y crear.
Recuperado de: www.icom-ce.org/.../File/.../DIM2011_Actividad_monitor.pdf

International Council of Museums (ICOM/ ICOFOM). International Committee for Museology, Comité international pour la museologie, Museology and Audience Museología y el Público de Museos. Editado por Hildegard K. Viereggs, Munich/ Alemania. ICOFOM STUDY SERIES – ISS 35, International Symposium, organized by ICOFOM. Calgary, Canada June 30 – July 2, 2005. Recuperado de: http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/icofom/pdf/ISS%2035%202005%20Audience.pdf

ICOMOS. El Prólogo de la Carta Internacional sobre la Conservación y Restauración de Monumentos y Sitios (Carta de Venecia, 1964). Recuperado de: <http://www.icomos.org.ar/wp-content/uploads/2009/08/15.pdf>

Konfuss, J. (1920), Arquitectura Colonial en Argentina.

La Prensa. Fanny Arias. (2015). Ruinas de la Iglesia y Convento Santo Domingo. Museo de Arte Religioso Colonial. Recuperado de: http://www.prensa.com/cultura/Proyecto-ofrece-detalles-Casco-Antiguo_0_4171083044.html#sthash.ojGOHtwE.dpuf.

Lévy – Bruhl, L. (1985). El alma primitiva. Barcelona, Península

Los Museos del futuro. Museums of the future (eBook). El papel de la accesibilidad y las tecnologías móviles. The Role of accessibility and mobile technologies. Claves para preparar una visita interactiva. José Luis Pajares, Jaime Solano: miembros del grupo de investigación TECMERIN (Televisión – Cine: memoria, representación e industria de la Universidad Carlos III de Madrid, España. Recuperado de: www.gvam.es/ebook/ebook_MuseosDelFuturo.pdf.

Lumbreras Salcedo, Luis Guillermo. Recuperado de: https://es.wikipedia.org/wiki/Luis_Lumbreras.

Marcos Arévalo, J. (2011). El patrimonio como representación colectiva: la intangibilidad de los bienes culturales. Departamento de Sicología y Antropología, Universidad de Extremadura. España. Recuperado de: http://www.ugr.es/~pwlac/G26_19Javier_Marcos_Arevalo.html.

Marshall, M. (2015). Aldea global. Revista Iberoamericana de Comunicación, UNESCO. Recuperado de : www.infoamerica.org

McLennan, D. ArtsJournal News – The Digest of Arts, Culture and Ideas. Recuperado de: <https://www.artsjournal.com/>.

Medina Pérez, M. y Escalona Velázquez, A.: La memoria cultural como símbolo social de preservación identitaria, en Contribuciones a las Ciencias Sociales, Enero 2012. Recuperado de: www.eumed.net/rev/cccss/17/.

Méndez Pereira, O. (1946). Panamá, país y nación de tránsito. Historia. Recuperado de: [bdigital.binal.ac.pa/rdd/down.php Panamá](http://bdigital.binal.ac.pa/rdd/down.php_Panamá).

Mendizábal, T., entrevista personal, 18 marzo de 2016.

Miranda de Cabal, Beatriz. (1983). Aproximación a la Obra de Reina Torres de Araúz. Instituto Nacional de Cultura. Panamá. Recuperado de: <http://www.iberoamericadigital.net/BDPI/CompleteSearch.do;jsessionid=8181CEB BB1C70B961099D39C2DFB739B?matter=Biograf%C3%ADa&startPage=0&institution=Biblioteca+Nacional+de+Panam%C3%A1&pageSize=1&pageNumber=10>

- Miró, Rodrigo. (1980). Nuestro Siglo XIX – Hombres y acontecimientos. Instituto de Investigaciones Históricas Ricardo J. Alfaro. Academia Panameña de la Historia. Panamá.
- Ministerio de Cultura y Deporte. Gobierno de España. Nota de prensa, 17 de junio de 2013. Los 16 Museos Estatales forman parte de Google Art Project. Recuperado de: <http://www.mecd.gob.es/prensa-mecd/actualidad/2013/06/20130617-google.html>.
- Monterroso Montero, Juan M. (s.f.), Mitología y emblemática en la iconografía mariana. Recuperado de: ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/7547.pdf.
- Monistrol, Ricard. (2009) Evolución y aplicación del marketing cultural en los museos. Número 23. Facultat de Biblioteconomia, Universitat de Barcelona. Recuperado de: <http://bid.ub.edu/23/monistrol2.htm>.
- Montilla, E. E. (Febrero de 2010). Turismo Religioso en San Félix. Revista Competitividad Ejecutiva. Volumen 4, No. 4. Panamá.
- Morgan, J. D. (2012). Reflexión y nacionalidad. Revista Competitividad Ejecutiva. Volumen 8, No.37, noviembre. Panamá.
- Museo de Arte Religioso Colonial. (1976). Dirección Nacional de Patrimonio Histórico, INAC, Panamá.
- Museo del Canal Interoceánico de Panamá. Sitio web: <http://museodelcanal.com/>
- Orígenes americanos. Sociedad del conocimiento. Recuperado de: <http://origenesamericanos.wikispaces.com/IDENTIDAD+NACIONAL>.
- Pardo, Jordi. (2016) Congreso Vasco de Cultura. Revista Digital Nueva Museología. Recuperado de: nuevamuseologia.net/wp-content/uploads/2016/01/museos_c.pdf.
- Pérez Samaniego, D. E. (2011). Proceso Estructural Evolutivo del Museo Nacional de Arte y su Impacto a través del Tiempo. Tesis de maestría, Centro de Cultura Casa Lamm, México, D. F. Recuperado de: <http://www.casalamm.com.mx/index.php/tesis-maestria-en-estudio-de-museos-y-gestion-de-arte>.
- Porras, A. E. (2013). Dilemas de la República de Panamá (1903-2013). Revista Competitividad Ejecutiva, volumen 9, No. 49, noviembre de 2013. Panamá.
- Porras, A. E. (2013) Revista Panameña de Política. No. 16, Julio - Diciembre. Recuperado de: <http://cidempanama.org/wp-content/uploads/2013/08/Vida-entre.pdf> Panamá.
- Portús Pérez J. Recuperado de <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/santa-ana-enseando-a-leer-a-la-virgen/f10dc28e-3273-4b71-a67d-ad120e14a2d3>

(Texto extractado de Portús, J.: Guía de la pintura barroca española, Museo del Prado, 2001, p. 174).

Propuesta de OMK: Plan de Manejo de Museos Estatales, Dirección Nacional del Patrimonio Histórico (INAC). Febrero 2016. Panamá.

Quirós, I. entrevista personal, 30 noviembre de 2015.

Ranise R., Tripodi, G. (2013) Levi-Montalcini, Rita. Aggiungere vita la giorni. Publicado por Longanesi.

Real Academia Española. Sitio web: <http://www.rae.es/>.

REDCAMUS. Red Centroamericana de Museos. (2007). Aportes para una oferta pertinente. Guatemala, Guatemala. Recuperado de: www.gestioncultural.org/librosCA.php?id_documento=235082.

Reuter, Jas. ¡Salvemos lo nuestro! Instituto Nacional de Cultura: Fundación San Felipe, 1996. Panamá. Stanford University Libraries. Recuperado de: <https://searchworks.stanford.edu/view/4402198>.

Revista Credencial. María del Pilar López, Elementos del Mobiliario Religioso Colonial. Recuperado de: <http://www.revistacredencial.com/credencial/historia/temas/altares-retablos-pulpitos-y-coros-elementos-del-mobiliario-religioso-colonial>.

Revista Nacional de Cultura. (1997). N° 27, Diciembre. Panamá. Recuperado de: 168.77.211.219/loteria/index.php.

Roigé, X. Fernández, E., Arrieta, I., Gómez Pellón, E. (2008). El futuro de los museos etnológicos, consideraciones para un debate. España. Recuperado de: <http://www.ankulegi.org/3-el-futuro-de-los-museos-etnologicos-consideraciones-introductorias-para-un-debate/>.

Scavetta A. (2013). La más famosa imagen del Sagrado Corazón de Jesús. Recuperado de: <https://es.zenit.org/articles/la-mas-famosa-imagen-del-sagrado-corazon-de-jesus/>.

Scotti, Riccardo. (2008). La Scuola di Cuzco, Corriere dell'Arte. Recuperado de: www.baroccoandino.com/articoli.html.

Secretaría de Cultura de Ecuador. Equipo para la implementación del Sistema de gestión participativa para la formulación del Plan Distrital de Cultura al 2022. (2013) Secretaría de Cultura. Recuperado de: www.institutodelaciudad.com.ec/documentos/LibrosICQ/culturaspoliticasultural.pdf.

Schenone, H. (1976), La construcción académica de una colección. Recuperado de: http://untref.edu.ar/rec/num1_dossier_1.php

Stastny, Francisco. (1982) Iconografía, pensamiento y sociedad en el Cuzco Virreinal, En: Cielo Abierto. Lima, Perú. Recuperado de: www.cihapa-artecolonial.blogspot.com/2010/06/la-escuela-cusquena.html.

Szántó, Andras. Time to loose (El lento e inexorable camino de los museos hacia los medios digitales). The Art Newspaper. Recuperado de: http://www.hoyesarte.com/sin-categoria/el-lento-e-inevitable-camino-de-los-museos-hacia-los-medios-digitales_93497/.

Tejeira Davis, E. (2001).El Casco Antiguo de Panamá, (en conjunto con Vanessa Spadafora). Bilbao.

Torres de Araúz, R. (1976). Museo de Arte Religioso Colonial. Dirección Nacional del Patrimonio Histórico. Instituto Nacional de Cultura.

Torres de Araúz, R. (1980). Introducción, párr. 1. Instituto Nacional de Cultura, Patrimonio Histórico. Panamá.

Torres de Araúz, R. y Velarde, O. (1975). Reglamentaciones sobre el control de los bienes patrimoniales de la nación panameña. Instituto Nacional de Cultura. Dirección Nacional del Patrimonio Histórico. Panamá.

Tresseras, J. entrevista personal, 26 de julio de 2016.

UNESCO Cultural Diversity. Recuperado de: www.unesdoc.unesco.org/images/0013/0013257132540s.pdf.

Declaración de México sobre las políticas culturales. Conferencia mundial sobre las políticas culturales. México D.F., 26 de julio - 6 de agosto de 1982. Recuperado de: http://portal.unesco.org/culture/es/files/35197/11919413801mexico_sp.pdf/mexico_sp.pdf.

Líneas generales. México. 2015. Líneas Generales | Organización de las Naciones. Recuperado de: www.unesco.org/new/es/mexico/work-areas/culture/.

Convención sobre la Protección del Patrimonio Mundial, Cultural y Natural. Recuperado de: whc.unesco.org/archive/convention-es.pdf.

Vargas, José María. (s.f.), Arte Quiteño Colonial, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Recuperado de: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/arte-quiteno-colonial--0/html/00281534-82b2-11df-acc7-002185ce6064_19.html.

Velarde, O. (1990). El arte religioso colonial en Panamá. Dirección Nacional del Patrimonio Histórico, Instituto Nacional de Cultura, Proyecto de Desarrollo Cultural PNUD UNESCO. Panamá.

Wagensberg, J. (2004). Principios fundamentales de la museología científica moderna. Revista Museos de México y el Mundo. No. 01, México. Recuperado de: www.bcn.cat/publicacions/bmm/quadern_central/bmm55/5.Wagensberg.pdf.

Xenones, H. (1976). Museo de Arte Religioso Colonial. Dirección Nacional del Patrimonio Histórico, Instituto Nacional de Cultura. Panamá.

Young Torquemada, D., entrevista personal, 30 noviembre de 2015.

Zuni, Cuervo. (2013) Desarrollo de Museografía y Exhibición para el MARC & Contra Inventario (Tres tomos). Dirección Administrativa y Finanzas del Departamento de Bienes Patrimoniales del INAC. Colección MARC. (2015)

Sitios webs

- The Metropolitan Museum of Arts. Sitio web: www.metmuseum.org/
- Guggenheim. Sitio web: <https://www.guggenheim.org/>
- MoMA, Sitio web: www.moma.org/
- Museo Le Louvre. Sitio web: www.louvre.fr
- Museo D'Orsay. Sitio web: www.musee-orsay.fr
- Museo Picasso. Sitio web: www.museepicassoparis.fr
- Museo Nacional de las Artes - Centro Pompidou.
Sitio web: <https://www.centrepompidou.fr>
- Bermès, Emmanuelle. Following the user's flow in Digital Pompidou, Centre George Pompidou, Paris.
Recuperado de: France.manue.fig@gmail.com Copyright © 2013 by Emmanuelle Bermès. This work is made available under the terms of the Creative Commons Attribution 3.0 Unported License
- Museo Grand Palais, Sitio web: www.grandpalais.fr
[: //www.engie.com/en/shareholders/calendar/cop21-solutions-exhibition-grand-palais-paris/](http://www.engie.com/en/shareholders/calendar/cop21-solutions-exhibition-grand-palais-paris/)

- Ca l'Arenas. Centro de Arte del Museo de Mataró, Barcelona, España
Recuperado de: https://es.wikipedia.org/wiki/Museo_de_Matar%C3%B3
- Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
Sitio web: <http://www.museoreinasofia.es/>
- Museo Thyssen. Sitio web: www.museothyssen.org/
- Accademia Carrara, Bergame, Italia. Andrea Solari: Ecce Homo.
Sitio web: <http://www.lacarrara.it/catalogo/811c00236/>
- Santa Maria della Concezione di Cappuccini, Roma Italia. Guido Reni: El Arcángel Miguel venciendo a Satanás. Sitio web: www.leviedelgiubileo.it/?p=5371
- Gallerie dell'Accademia, Venezia, Italia, Tiziano Vecellio: Tobíolo e l'Angelo.
Sitio web: www.gallerieaccademia.org/
- Iglesia del Gesú, Roma, Italia. Batoni, Pompeo: Sagrado Corazón de Pompeo. Zenit, el mundo visto desde Roma. Recuperado de: <http://es.zenit.org/articles/la-mas-famosa-imagen-del-sagrado-corazon-de-jesus/>
- Museo Tattile Statale Omero di Ancona, Italia. Sitio web: www.museoomero.it

Obras de Museos

Museo del Prado

Juan de Juanes, Ecce Homo de Juan de Juanes.

Recuperado de: [https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/ecce-homo/db2ce907-3058-4ceb-87e9-1cbfe24c-81bf?searchMeta=ecce homo de juan de juanes](https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/ecce-homo/db2ce907-3058-4ceb-87e9-1cbfe24c-81bf?searchMeta=ecce%20homo%20de%20juan%20de%20juanes).

Luis de Morales, El Divino.

Recuperado de: <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/morales-luis-de-el-divino/665083ee-9cfc-4365-8546-998fd0353dfb>

Portús Pérez, J. Guía de la pintura barroca española. Bartolomé Murillo. Santa Ana enseñando a leer a la Virgen.

Recuperado de: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/santa-ana-enseando-a-leer-a-la-virgen/f10dc28e-3273-4b71-a67d-ad120e14a2d3>

Yeguas Gassó, J. (2015). Págs. 133-136). El Divino Morales, Museo Nacional del Prado.

Recuperado de: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-virgen-de-los-dolores/b8570932-2f0a-47d4-a294-3dde62406075>

Museo du Louvre.

Ecce Homo de Guido Reni. Recuperado de:

http://cartelen.louvre.fr/cartelen/visite?srv=car_not_frame&idNotice=1672

La Vierge à l'Enfant avec sainte Anne de Leonardo da Vinci

Recuperado de :

<http://www.louvre.fr/oeuvre-notices/la-vierge-l-enfant-avec-sainte-anne>

Le Grand Saint Michel de Raffaello Santi

Recuperado de:

http://cartelen.louvre.fr/cartelen/visite?srv=car_not_frame&idNotice=13966f

Mona Lisa de Leonardo da Vinci

<http://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/mona-lisa-portrait-lisa-gherardini-wife-francesco-del-giocondo>

ANEXOS

1. Instrumento para encuesta al público visitante al MARC

ENCUESTA DE OPINION VISITANTES DEL MARC DURANTE EL MES DE NOVIEMBRE DE 2015. INSTRUCCIONES GENERALES

Agradecemos dar su respuesta con la mayor transparencia y veracidad a las diversas preguntas del cuestionario, todo lo cual nos permitirá un acercamiento científico a la realidad del MARC.

INSTRUCCIONES:

Agradecemos colocar una X en el recuadro correspondiente y hacer un brevísimo desarrollo cuando se le solicita aclarar alguna respuesta específica.

I. CARACTERÍSTICAS GENERALES DEL PÚBLICO VISITANTE

1. Sexo:

- ☐ Hombre
- ☐ Mujer

2. ¿De dónde procede?

3. ¿Qué edad tiene?

4. ¿Qué grado académico posee?

- ☐ Secundaria
- ☐ Licenciatura
- ☐ Maestría
- ☐ Doctorado
- ☐ Otro-especifique

5. Tipo de actividad laboral que realiza:

6. ¿Es esta una visita grupal?

- ☐ No
- ☐ Si

Si su respuesta fue “Sí”, especifique el tipo de grupo:

- ☐ Turístico
- ☐ Asociación cultural

II. PREVISIONES DE LA VISITA

7. ¿Es esta su primera visita al Museo de Arte Religioso Colonial (MARC)?

- ☐ Si
- ☐ No

8. Si su respuesta a la pregunta 7 fue “No”, indique ¿cuánto tiempo hace que visitó el MARC?

- ☐ Un mes
- ☐ Seis meses
- ☐ Mas de un año
- ☐ Otro

9. ¿Qué le motivó a visitar el MARC?

- ☐ Las actividades de difusión que realiza el INAC / Museo de Arte Religioso
- ☐ Por recomendación de un familiar
- ☐ Porque es un experiencia educativa y divertida
- ☐ Otro – especifique

10. ¿Piensa que las obras de arte, las pinturas, la platería expuestas en el MARC son representativas del arte de Panamá?

- ☐ Si
- ☐ No

Comente brevemente su respuesta:

11. De las piezas exhibidas en el MARC, ¿cuál piensa Ud. que es la pieza más representativa del arte colonial de Panamá?

III. PLANIFICACIÓN DE LA VISITA AL MARC

12. ¿Supo cómo llegar al MARC?

☐ Si

☐ No

Si su respuesta fue “NO”, ¿qué dificultades tuvo para localizar al MARC?:

IV. PARA CONOCER LA FORMA DE LA VISITA

13. Como evalúa al Museo de Arte Religioso Colonial (MARC)

Servicio

- ☐ Muy bien
- ☐ Bien
- ☐ Regular
- ☐ Mal
- ☐ Muy mal
- ☐ No sabe

Instalaciones

- ☐ Muy bien
- ☐ Bien
- ☐ Regular
- ☐ Mal
- ☐ Muy mal
- ☐ No sabe

Ubicación

- ☐ Muy bien
- ☐ Bien
- ☐ Regular
- ☐ Mal
- ☐ Muy mal
- ☐ No sabe

Exposiciones

- ☐ Muy bien
- ☐ Bien

- ☐ Regular
- ☐ Mal
- ☐ Muy mal
- ☐ No sabe

Atención del personal

- ☐ Muy bien
- ☐ Bien
- ☐ Regular
- ☐ Mal
- ☐ Muy mal
- ☐ No sabe

14. ¿Qué otros servicios le gustaría que tuviese el MARC para sus visitantes?

V. VALORACION DE LA VISITA

15. Como evalúa la visita realizada al MARC.

- ☐ () Muy bien
- ☐ () Bien
- ☐ () Regular
- ☐ () No sabe

16. Evalúe las siguientes facilidades en el MARC.

Horario de apertura

- ☐ Muy bien
- ☐ Bien
- ☐ Regular
- ☐ Mal
- ☐ Muy mal
- ☐ No sabe

Comodidades

- ☐ Muy bien
- ☐ Bien
- ☐ Regular
- ☐ Mal
- ☐ Muy mal
- ☐ No sabe

Señalización interna

- ☐ Muy bien
- ☐ Bien
- ☐ Regular
- ☐ Mal
- ☐ Muy mal
- ☐ No sabe

Información y explicaciones en las salas de exposición permanente

- ☐ Muy bien
- ☐ Bien
- ☐ Regular
- ☐ Mal
- ☐ Muy mal
- ☐ No sabe

Comodidad para ver piezas y leer textos

- ☐ Muy bien
- ☐ Bien
- ☐ Regular
- ☐ Mal
- ☐ Muy mal
- ☐ No sabe

El ambiente en general y el trato recibido por parte del personal de la sala

- ☐ Muy bien
- ☐ Bien
- ☐ Regular
- ☐ Mal
- ☐ Muy mal
- ☐ No sabe

17. ¿Recomendaría la visita al MARC a otras personas?

- ☐ Si
- ☐ No

VI. REPRESENTACIÓN DEL PASADO Y LA IMAGEN DE LA IDENTIDAD NACIONAL

18. ¿Considera usted que las actividades que realiza el MARC contribuyen a desarrollar una representación del pasado panameño?

- ☐ Sí
- ☐ No
- ☐ No sabe

19. ¿Considera usted que las actividades que realiza el MARC contribuyen al fortalecimiento de la identidad nacional panameña?

- ☐ Sí
- ☐ No
- ☐ No sabe

20. ¿Considera usted que el MARC contribuye mediante las actividades que realiza a la valoración del patrimonio cultural panameño?

- ☐ Sí
- ☐ No
- ☐ No sabe

21. ¿Considera usted que las actividades del MARC son eficaces desde el punto de vista de la promoción de la cultura y la identidad nacional?

- ☐ Sí
- ☐ No
- ☐ No sabe

22. En general, ¿qué recomendaciones haría usted para que el MARC realice un trabajo de mayor impacto en la comunidad desde el punto de vista del patrimonio histórico, la cultura y la identidad nacional?

Muchas gracias.

II. Entrevistas

Nombre y Apellido:

Itzela Quirós

Profesión:

Arquitecta/ Restauradora

1. ¿El patrimonio cultural y la identidad de un país pueden reportarse mediante programas o actividades desarrolladas del museo? En caso afirmativo, ¿Qué elementos serían determinantes en esa tarea? En caso negativo, ¿Qué se requeriría para lograrlo?

Si, pienso que elementos importantes sería la creación de actividades y programas según la edad y también según el público que se quiere atraer. Programas con contenidos acordes pero a la vez llamativos y una buena divulgación de los mismos.

2. ¿Cuál ha sido el alcance y/o proyección del MARC con respecto a la identidad nacional desde su creación hasta el presente?

Pienso que el objetivo del MARC es promover el Arte Religioso y su influencia en su caso (y permanencia) a través del Istmo en Época Colonial

3. ¿Se puede hablar en el presente de un esfuerzo comparable al realizado por la Dra. Reina Torres de Arauz en cuanto a la valoración y promoción del patrimonio nacional?

Considero que se están realizando tareas encaminadas a la promoción del patrimonio pero que se podría desarrollar mucho más con los recursos y personal adecuado e interesado.

4. ¿Qué opiniones tienen los especialistas con respecto al rol del MARC en la preservación de la identidad nacional?

Es importante como custodios de las piezas que representan ejemplos del arte religioso colonial. Sin embargo, como mencionado en otras respuestas se deben mejorar los esfuerzos en cuanto a difusión y divulgación.

5. ¿Qué valor tienen las muestras del MARC para el público visitante?

El valor de las piezas no es cuantificable, tienen un infinito valor histórico cultural y es muestra de la diversidad de estilos y evidencias de que Panamá fue un sitio de tránsito y parte de nuestra identidad es debido a esto.

6. ¿Cómo perciben los panameños las muestras del MARC?

La mayoría desconoce las colecciones que albergan el MARC y no aprecian su potencial.

7. ¿Es necesario recontextualizar o redimensionar las tareas difusoras/ educativas del MARC? Explique breve.

Si se podrían tomar como ejemplos las actividades educativas en museos locales como el de la biodiversidad o el de Panamá Viejo. Creo que para una buena difusión debemos también investigar más sobre las piezas y su origen y capacitar al personal para que pueda transmitir el conocimiento al público.

8. ¿Cree Ud. que el MARC contribuye a la valoración del patrimonio cultural panameño y al reforzamiento de la identidad nacional?

Si, como custodio de patrimonio cultural y mueble

Gracias.

Nombre y Apellido:

Daniel Young

Profesión:

Arquitecto - Restaurador

1. ¿El patrimonio cultural y la identidad de un país pueden reportarse mediante programas o actividades desarrolladas del museo? En caso afirmativo, ¿Qué elementos serian determinantes en esa tarea? En caso negativo, ¿Qué se requeriría para lograrlo?

Si, programas/ actividades relacionadas a: los procesos histórico de nuestro patrimonio; a los monumentos y conjunto monumentales; construir museos de sitio y/o centros/ museos de interpretación; maquetas; renders; perspectiva/dibujo; presentaciones audio-visuales (tipo "multimedia"); exhibición/curaduría de elementos de patrimonio mueble originales; exhibición / curaduría de elementos arquitectónicos originales (sección de columnas; vigas; barandas; pasamanos; pedestales; balaustradas; canes; etc.); etc.

2. ¿Cuál ha sido el alcance y/o proyección del MARC con respecto a la identidad nacional desde su creación hasta el presente?

No lo conozco bien. Sin embargo, por lo poco que conozco, pienso que, después de su reciente restauración, se ha intentado proyectar más efectivamente como una exhibición permanente del arte religioso colonial.

3. ¿Se puede hablar en el presente de un esfuerzo comparable al realizado por la Dra. Reina Torres de Arauz en cuanto a la valoración y promoción del patrimonio nacional?

Lo dudo, aunque no conocí personalmente la gestión cultural de la Dra. Arauz, su legado y su gestión cultural han pasado a la historia como, talvez, la más significativa del país.

4. ¿Qué opiniones tienen los especialistas con respecto al rol del MARC en la preservación de la identidad nacional?

En mi opinión, es representar una buena oferta de un museo, tipo “de sitio”, pequeño, discreto y diáfano. Sin embargo considero que necesita mucha más promoción y más proyección en la vida cotidiana de los usuarios de esta ciudad. Desconozco si posee programas o actividades culturales, interactivas, etc.

5. ¿Qué valor tienen las muestras del MARC para el público visitante?

En mi opinión, percibo que los visitantes, una vez dentro, pueden notar que las muestras representan un interesante muestrario del patrimonio mueble religioso colonial de nuestro país.

6. ¿Cómo perciben los panameños las muestras del MARC?

Para mí, el museo percibe como un pequeño, pero interesante, muestrario del patrimonio mueble religioso colonial de nuestro país, digno de ser visitado (aunque puede que pase muy desapercibido por la gran mayoría de los panameños).

7. ¿Es necesario recontextualizar o redimensionar las tareas difusoras/ educativas del MARC? Explique breve.

Como no las conozco bien, no puedo opinar a profundidad. Sin embargo, me atrevo a decir, basado en mi percepción personal, que tal vez sí. Un museo, hoy en día, requiere de muchas más promoción, divulgación, programas culturales interactivos y en la comunidad local, docencia, difusión, etc. Igualmente, requiere de páginas web interactivas, recorridos virtuales, etc. Debe convertirse en una institución que pueda ser capaz de ser dinámica, flexible, moderna, adaptable, pero con identidad y presencia muy marcada y singular.

8. ¿Cree Ud. que el MARC contribuye a la valoración del patrimonio cultural panameño y al reforzamiento de la identidad nacional?

Sin duda, sí
Gracias.

Nombre y Apellido:

Juan Madrid

Profesión:

Comunicador

1. ¿El patrimonio cultural y la identidad de un país pueden reportarse mediante programas o actividades desarrolladas del museo? En caso afirmativo, ¿Qué elementos serían determinantes en esa tarea? En caso negativo, ¿Qué se requeriría para lograrlo?

Determinadamente sería motivar a los nacionales que visiten estos sitios y conozcan mejor su historia, pues serán los llamados a ser los principales promotores de la historia y cultura con los visitantes.

2. ¿Cuál ha sido el alcance y/o proyección del MARC con respecto a la identidad nacional desde su creación hasta el presente?

Una buena infraestructura bien concebida desde el punto de vista conceptual y estructural pero que requiere de mayor promoción para lograr un impacto notable

3. ¿Se puede hablar en el presente de un esfuerzo comparable al realizado por la Dra. Reina Torres de Arauz en cuanto a la valoración y promoción del patrimonio nacional?

No, considero que no es comparable, existen en este aspecto muchos vacíos que no se han llenado, tal vez, por los cambios que se dan cada 5 años.

4. ¿Qué opiniones tienen los especialistas con respecto al rol del MARC en la preservación de la identidad nacional?

Sin mayores referencias al respecto.

5. ¿Qué valor tienen las muestras del MARC para el público visitante?

Generalmente se muestran muy interesados en conocer más sobre el tema

6. ¿Cómo perciben los panameños las muestras del MARC?

Como muy importante parte de la historia que les interesa conocer

7. ¿Es necesario recontextualizar o redimensionar las tareas difusoras/ educativas del MARC? Explique breve.

Si, pienso que es un lugar de una gran importancia por la historia que cuenta, habría que trabajar más en motivar a las futuras generaciones (estudiantes) para que vengan a conocer esta historia y la difundan.

8. ¿Cree Ud. que el MARC contribuye a la valoración del patrimonio cultural panameño y al reforzamiento de la identidad nacional?

El museo como tal si, solo había que promoverlo más para captar a una mayor cantidad de visitantes que serán sus futuros promotores

Gracias.

Nombre y Apellido: Yamitzel Gutiérrez
Profesión: Antropóloga

1. ¿El patrimonio cultural y la identidad de un país pueden reportarse mediante programas o actividades desarrolladas del museo? En caso afirmativo, ¿Qué elementos serían determinantes en esa tarea? En caso negativo, ¿Qué se requeriría para lograrlo?

Afirmativo, un presupuesto acorde a las actividades a desarrollar (equipo de trabajo idóneo)

2. ¿Cuál ha sido el alcance y/o proyección del MARC con respecto a la identidad nacional desde su creación hasta el presente?

Si el centro de nuestro patrimonio artístico-religioso y cultural

3. ¿Se puede hablar en el presente de un esfuerzo comparable al realizado por la Dra. Reina Torres de Arauz en cuanto a la valoración y promoción del patrimonio nacional?

Debe haber más apoyo de las autoridades gubernamentales, empresas privadas, sociedad civil y la ciudadanía en general

4. ¿Qué opiniones tienen los especialistas con respecto al rol del MARC en la preservación de la identidad nacional?

Es importante porque a través del MARC se imparte conocimientos sobre nuestra historia artística y religiosa, reforzando nuestro sentir de pertenencia. Además, es un vehículo para realizar actividades culturales que contribuyen a preservar nuestra identidad nacional.

5. ¿Qué valor tienen las muestras del MARC para el público visitante?

Tienen un valor histórico, artístico, cultural y religioso

6. ¿Cómo perciben los panameños las muestras del MARC?

Como pieza única, fascinantes, interesantes, cuentan nuestra historia y devoción religiosa.

7. ¿Es necesario recontextualizar o redimensionar las tareas difusoras/ educativas del MARC? Explique breve.

Hay que ejecutar las tareas e ir adicionando otras medidas de cómo se dan los resultados

8. ¿Cree Ud. que el MARC contribuye a la valoración del patrimonio cultural panameño y al reforzamiento de la identidad nacional?

Si, el MARC es un medio de transmitir conocimientos sobre nuestra historia y cultura para reforzar nuestra identidad nacional.

Gracias.

Nombre y Apellido.

Liriola Buitrago

Profesión:

Profesora – Jefa del MARC

1. ¿El patrimonio cultural y la identidad de un país pueden reportarse mediante programas o actividades desarrolladas del museo? En caso afirmativo, ¿Qué elementos serian determinantes en esa tarea? En caso negativo, ¿Qué se requeriría para lograrlo?

Si, los elementos serian principalmente los históricos, claro que la historia de un país se traduce al ADN de un pueblo

2. ¿Cuál ha sido el alcance y/o proyección del MARC con respecto a la identidad nacional desde su creación hasta el presente?

Crear, fomentar, estimular y aumentar que cada día nos visiten más publico

3. ¿Se puede hablar en el presente de un esfuerzo comparable al realizado por la Dra. Reina Torres de Arauz en cuanto a la valoración y promoción del patrimonio nacional?

No creo que a la fecha actual se compare esfuerzo de la Dra. Reina Torres; y a que para ella fue primero el patrimonio Histórico, Antropología y cultura más que todo

4. ¿Qué opiniones tienen los especialistas con respecto al rol del MARC en la preservación de la identidad nacional?

De repente no sea de mucha aceptación ya que algunos no se han empapado en todo lo que involucra en el arte, la cultura y la religión en la época Barroco- Renacentista.

5. ¿Qué valor tienen las muestras del MARC para el público visitante?

Un valor extraordinario y valioso, ya que, nuestra colección es variada y cuenta con pinturas, esculturas y platería que datan de los siglos XV11, XVIII y XIX.

6. ¿Cómo perciben los panameños las muestras del MARC?

De una manera sustancial y con una aceptación muy valiosa sobre lo que se exhibe al público que es invaluable.

7. ¿Es necesario recontextualizar o redimensionar las tareas difusoras/ educativas del MARC? Explique breve.

Claro que sí, ya que vivimos en una esfera cambiante y cada día hay que innovar y cambiar y transmitir, divulgar para crecer.

8. ¿Cree Ud. que el MARC contribuye a la valoración del patrimonio cultural panameño y al reforzamiento de la identidad nacional?

Si, grandemente porque la historia de religión y la cultura contribuyen de manera directa a la formación de un pueblo o luchar, hoy, mañana y siempre
Gracias.

Nombre y Apellido: Rubén Darío Henríquez
Profesión: Custodio

1. ¿El patrimonio cultural y la identidad de un país pueden reportarse mediante programas o actividades desarrolladas del museo? En caso afirmativo, ¿Qué elementos serian determinantes en esa tarea? En casa negativo, ¿Qué se requeriría para lograrlo?

Cierto, un presupuesto acorde a las actividades a realizar .

2. ¿Cuál ha sido el alcance y/o proyección del MARC con respecto a la identidad nacional desde su creación hasta el presente?

Mostrar nuestro patrimonio artístico y religioso.

3. ¿Se puede hablar en el presente de un esfuerzo comparable al realizado por la Dra. Reina Torres de Arauz en cuanto a la valoración y promoción del patrimonio nacional?

No. Debe de haber más apoyo de las autoridades .

4. ¿Qué opiniones tienen los especialistas con respecto al rol del MARC en la preservación de la identidad nacional?

No respondió.

5. ¿Qué valor tienen las muestras del MARC para el público visitante?

Tienen un valor histórico artístico, cultural y religioso.

6. ¿Cómo perciben los panameños las muestras del MARC?

Cuenta nuestra devoción religiosa.

7. ¿Es necesario recontextualizar o redimensionar las tareas difusoras/ educativas del MARC? Explique breve.

Hay que darle más propaganda en los medios.

8. ¿Cree Ud. que el MARC contribuye a la valoración del patrimonio cultural panameño y al reforzamiento de la identidad nacional?

Si, el museo de arte religioso colonial es el medio de transmitir historia y cultura
Gracias.

Nombre y Apellido: Sebastián Paniza Paredes.
Profesión: Arquitecto.

1. ¿El patrimonio cultural y la identidad de un país pueden reportarse mediante programas o actividades desarrolladas del museo? En caso afirmativo, ¿Qué elementos serían determinantes en esa tarea? En caso negativo, ¿Qué se requeriría para lograrlo?

Si- la visita del resumen e importancia de los elementos que conforman a diferentes centros educativos.

2. ¿Cuál ha sido el alcance y/o proyección del MARC con respecto a la identidad nacional desde su creación hasta el presente?

Muy pobre / al inicio se dio mucho roce en su apertura

3. ¿Se puede hablar en el presente de un esfuerzo comparable al realizado por la Dra. Reina Torres de Arauz en cuanto a la valoración y promoción del patrimonio nacional?

No

4. ¿Qué opiniones tienen los especialistas con respecto al rol del MARC en la preservación de la identidad nacional?

Muy limitada / su iluminación de las vitrinas y de los objetos expuestos demeritan los museos

5. ¿Qué valor tienen las muestras del MARC para el público visitante?

Muy pobre, deficiente no definen el desarrollo de la tendencia artística o estética

6. ¿Cómo perciben los panameños las muestras del MARC?

Como una colección de piezas o un inventario

7. ¿Es necesario recontextualizar o redimensionar las tareas difusoras/ educativas del MARC? Explique breve.

Si, se necesita más difusión

8. ¿Cree Ud. que el MARC contribuye a la valoración del patrimonio cultural panameño y al reforzamiento de la identidad nacional?

Si
Gracias.

Nombre y Apellido: Nicolás Fossatti Sanjur
Profesión: Guía MARC

1. ¿El patrimonio cultural y la identidad de un país pueden reportarse mediante programas o actividades desarrolladas del museo? En caso afirmativo, ¿Qué elementos serían determinantes en esa tarea? En caso negativo, ¿Qué se requeriría para lograrlo?

Cierto, tendría que hacerse programas de divulgación junto a actividades que ayudan en la divulgación de nuestra cultura, programas fuera del museo.

2. ¿Cuál ha sido el alcance y/o proyección del MARC con respecto a la identidad nacional desde su creación hasta el presente?

Importante el papel que desarrolla el MARC en el medio ya que se da la oportunidad de dar a conocer nuestro pasado religioso a propio y extranjeros.

3. ¿Se puede hablar en el presente de un esfuerzo comparable al realizado por la Dra. Reina Torres de Arauz en cuanto a la valoración y promoción del patrimonio nacional?

Es triste que ese legado no tenga continuidad, es oportuno expresar la necesidad de dar a conocer nuestra historia a través de los museos y actividades al público y foráneo

4. ¿Qué opiniones tienen los especialistas con respecto al rol del MARC en la preservación de la identidad nacional?

Los especialistas como tal tienen su manera de expresarse y comentar que a través del museo se da a conocer nuestra historia e identidad. Este museo debe mejorar su forma de atención al público

5. ¿Qué valor tienen las muestras del MARC para el público visitante?

Nuestros visitantes a diario nos manifiestan lo hermoso e incalculable valor que tienen las piezas aquí exhibidas. Es por ello que se debe preservar y mantener.

6. ¿Cómo perciben los panameños las muestras del MARC?

Los panameños tenemos por norma no valorar nuestro pasado. Pero existen personas interesadas en el valor histórico de las piezas y proveerán aportar opiniones sobre el museo.

7. ¿Es necesario recontextualizar o redimensionar las tareas difusoras/ educativas del MARC? Explique breve.

Con seminarios, charlas, visitas, material audiovisual, material escrito para el visitante. Utilizar los medios tecnológicos con los que contamos en el sitio.

8. ¿Cree Ud. que el MARC contribuye a la valoración del patrimonio cultural panameño y al reforzamiento de la identidad nacional?

Este museo tiene mucho que aportar a la valorización de nuestro patrimonio y a la identidad nacional con todas las piezas que en él se presentan.

Gracias.

III. Catalogación de obras


La catalogación de las obras que exhibe el MARC es deficiente, pues presentan información incompleta, lo cual impide una visión correcta de la obra. A manera de ejemplos presentamos los diez (10) siguientes.

1. MARC 0006 Pedazo de altar

PROYECTO MUSEO DE ARTE RELIGIOSO COLONIAL
Contra Inventario de Piezas

No. de Inv.: MARC-0006
Código de Pieza: 4-ESC-x-00073

FRENTE



INVENTARIO POR PIEZA
PREPARADO ZUNI CUERVO

No. de Inventario	Descripción	Técnica	Código de la Pieza
MARC-0006	Pedazo de Altar	Talla en madera Policroma	4-ESC-x-00073
UBICACIÓN	Lugar	Oficina	Verificado
Ciudad de Panamá	Museo M.A.R.T.A.	Depósito Caja#8	Zuni Cuervo

FASE I
1. INVENTARIO Y FICHAS TÉCNICAS DE LA PIEZA

a. Se hará el cotejo físico de las piezas de acuerdo al documento "Inventario de la colección: Museo de Arte Religioso Colonial"	Realizado junto con el Lic. Rubén Henríquez Jefe del Departamento de Control y Registro de Bienes Culturales de la Dirección de Patrimonio Histórico. _____
b. Cada obra irá precedida de la sigla correspondiente a su procedimiento o naturaleza, artística (código del INAC).	MARC-0006
c. Título más seguro y reconocido de la obra (o en su caso "sin título").	Pedazo de Altar
d. Lugar donde se realizó la obra	desconocido
e. Fecha de realización - lo más exacta posible: día, mes y año - o atribución de la obra.	desconocido
f. Materia, procedimiento, técnica y soporte de la obra.	Talla en madera Policroma
g. Medidas (altura x anchura x profundidad)	28 cm h x 53 cm
h. Firmado y rubricado, si lo está, y el lugar donde está en la obra.	desconocido
i. Si aparece fechada la obra por su autor y donde.	desconocido
j. Otras firmas, signos o inscripciones en la obra.	Escrito en la parte de atrás con plíto "Parte de un altar", el código MARC 0006, restos de goma de una tape.
k. Procedencia y propietario actual*	MARC
l. Número de catálogo del museo propietario de la obra, o de la Colección o de la Fundación*.	MARC-0006 4-ESC-x-00073

*(suministrado por el INAC); **Recomendaciones del Lic. Erlin Herrera, Restaurador.

2. MARC 0010 Virgen de Legarda



INVENTARIO POR PIEZA

PREPARADO ZUNI CUERVO

No. de inventario	Descripción	Técnica	Código de la Pieza
MARC-0010	Virgen de Legar	Talla en madera policroma	4-ESC-x-00031
UBICACIÓN	Lugar	Oficina	Verificado
Ciudad de Panamá	Museo M.A.R.T.A.	Depósito Cajal#6	Zuni Cuervo

FASE I

1. INVENTARIO Y FICHAS TÉCNICAS DE LA PIEZA

a	Se hará el cotejo físico de las piezas de acuerdo al documento "Inventario de la colección: Museo de Arte Religioso Colonial"	Realizado junto con el Lic. Rubén Henríquez Jefe del Departamento de Control y Registro de Bienes Culturales de la Dirección de Patrimonio Histórico.
b	Cada obra irá precedida de la sigla correspondiente a su procedimiento o naturaleza artística (código del INAC).	MARC 0010
c	Título más seguro y reconocido de la obra (o en su caso "sin título").	Virgen de Legarda Nombre no coincide con el inventario
d	Lugar donde se realizó la obra	desconocido
e	Fecha de realización - lo más exacta posible: día, mes y año - o atribución de la obra.	desconocido
f	Materia, procedimiento, técnica y soporte de la obra.	talla en madera policroma
g	Medidas (altura x anchura x profundidad)	34 cm h x 26.5 cm
h	Firmado y rubricado, si lo está, y el lugar donde está en la obra.	desconocido
i	Si aparece fechada la obra por su autor y donde.	desconocido
j	Otras firmas, signos o inscripciones en la obra.	En la parte posterior escrita en piloto el nombre Virgen de Legarda y el código MARC 0010, una etiqueta con el código 4-ESC-x-00031
k	Procedencia y propietario actual*	MARC

*(suministrado por el INAC); **Recomendaciones del Lic. Enin Herrera, Restaurador.

3. MARC 0014 La Dolorosa



INVENTARIO POR PIEZA
PREPARADO ZUNÍ CUERVO

No. de Inventario	Descripción	Técnica	Código de la Pieza
MARC-0014	La Dolorosa	Talla en madera Policroma	4-ESC-x-00062
UBICACIÓN	Lugar	Oficina	Verificado
Ciudad de Panamá	Museo M.A.R.T.A.	Depósito Caja#8	Zuní Cuervo

FASE I

1. INVENTARIO Y FICHAS TÉCNICAS DE LA PIEZA

a. Se hará el cotejo físico de las piezas de acuerdo al documento "Inventario de la colección: Museo de Arte Religioso Colonial"	Realizado junto con el Lic. Rubén Henríquez Jefe del Departamento de Control y Registro de Bienes Culturales de la Dirección de Patrimonio Histórico.
b. Cada obra irá precedida de la sigla correspondiente a su procedimiento o naturaleza artística (código del INAC).	MARC-0014
c. Título más seguro y reconocido de la obra (o en su caso "sin título").	La Dolorosa
d. Lugar donde se realizó la obra	desconocido
e. Fecha de realización - lo más exacta posible: día, mes y año - o atribución de la obra.	desconocido
f. Materia, procedimiento, técnica y soporte de la obra.	Talla en madera Policroma
g. Medidas (altura x anchura x profundidad)	36 cm h X 24 cm
h. Firmado y rubricado, si lo está, y el lugar donde está en la obra.	desconocido
i. Si aparece fechada la obra por su autor y donde.	desconocido
j. Otras firmas, signos o inscripciones en la obra.	En la parte posterior escrito directo sobre la obra el código MARC-0014, y un código 10.00027.
k. Procedencia y propietario actual*	MARC

4. MARC 0018 San Bruno

PROYECTO MUSEO
COPIA INVENTARIO DE TITULO
MUSEO DE PANAMA

COLUMBIA

No. de Inv.: MARC 0018
Cód. de Pieza: 4-CPC-x-30253

FRENTE



INVENTARIO POR PIEZA
PREPARADO ZUNI CUERVO

No. de inventario	Descripción	Técnica	Código de la Pieza
MARC-0018	San Bruno	Óleo sobre tela	4-CPC-x-30253
UBICACIÓN	Lugar	Oficina	Verificado
Ciudad de Panamá	Museo M.A.R.T.A.	Deposito	Zuni Cuervo

FASE I

1. INVENTARIO Y FICHAS TÉCNICAS DE LA PIEZA

a. Se hará el cotejo físico de las piezas de acuerdo al documento "Inventario de la colección: Museo de Arte Religioso Colonial"	Realizado junto con el Lic. Rubén Henríquez Jefe del Departamento de Control y Registro de Bienes Culturales de la Dirección de Patrimonio Histórico.
b. Cada obra irá precedida de la sigla correspondiente a su procedimiento o naturaleza artística (código del INAC).	MARC-0018
c. Título más seguro y reconocido de la obra (o en su caso "sin título").	San Bruno
d. Lugar donde se realizó la obra	desconocida
e. Fecha de realización - lo más exacta posible: día, mes y año - o atribución de la obra.	Siglo XVIII
f. Materia, procedimiento, técnica y soporte de la obra.	Óleo sobre tela
g. Medidas (altura x anchura x profundidad)	48 cm X 47.5 cm
h. Firmado y rubricado, si lo está, y el lugar donde está en la obra.	desconocido
i. Si aparece fechada la obra por su autor y donde.	desconocido
j. Otras firmas, signos o inscripciones en la obra.	En la parte posterior de la obra directamente sobre la tela tiene escrito el código MARC 0018 sobre el bastidor de madera tiene escrito San Bruno siglo XVIII P162 : CPC- x- 53
k. Procedencia y propietario actual*	MARC

*(suministrado por el INAC);**Recomendaciones del Lic. Erin Herrera, Restaurador.

5. MARC 0036 Custodia (plata repujada)



INVENTARIO POR PIEZA			
PREPARADO ZUNI CUERVO			
No. de Inventario MARC-0036	Descripción Custodia	Técnica Plata Repujada	Código de la Pieza S/C
UBICACIÓN	Lugar	Oficina	Verificado
Ciudad de Panamá	Museo M.A.R.T.A.	Depósito	Zuni Cuervo

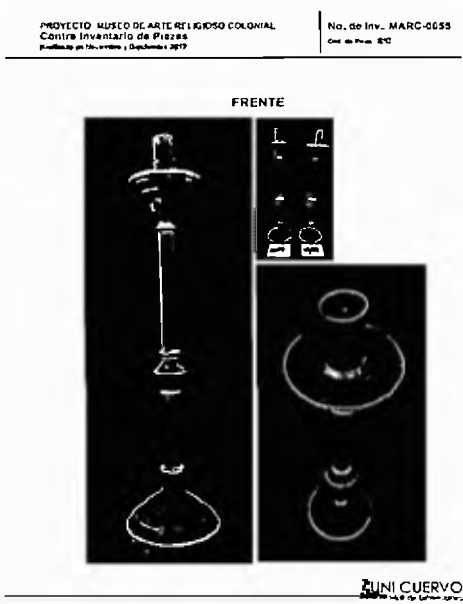
FASE I

1. INVENTARIO Y FICHAS TÉCNICAS DE LA PIEZA

a. Se hará el cortejo físico de las piezas de acuerdo al documento "Inventario de la colección Museo de Arte Religioso Colonial"	Realizado junto con el Lic. Rubén Henríquez Jefe del Departamento de Control y Registro de Bienes Culturales de la Dirección de Patrimonio Histórico.
b. Cada obra irá precedida de la sigla correspondiente a su procedimiento o naturaleza artística (código del INAC).	MARC-0036
c. Título más seguro y reconocido de la obra (o en su caso "sin título")	Custodia
d. Lugar donde se realizó la obra	desconocido
e. Fecha de realización - lo más exacta posible: día, mes y año - o atribución de la obra	desconocido
f. Materia, procedimiento, técnica y soporte de la obra	plata repujada
g. Medidas (altura x anchura x profundidad)	56.5 cm X 26.5 cm Diámetro 15cm
h. Firmado y rubricado, si lo está, y el lugar donde está en la obra	desconocido
i. Si aparece fechada la obra por su autor y donde	1947
j. Otras firmas, signos o inscripciones en la obra	E.Z. año 1947, grabado en la parte posterior de la obra
k. Procedencia y propietario actual*	MARC
l. Número de catálogo del museo propietario de la obra, o de la Colección o de la Fundación*	MARC-0036 S/C

*[suministrado por el INAC],**Recomendaciones del Lic. Erín Herrera, Restaurador

6. MARC 0055 Candelabro



INVENTARIO POR PIEZA
PREPARADO ZUNI CUERVO

No. de Inventario	Descripción	Técnica	Código de la Pieza
MARC-0055	Candelabro	Metal	S/C
UBICACIÓN	Lugar	Oficina	Verificado
Ciudad de Panamá	Museo M.A.R.T.A.	Depósito caja 05	Zuni Cuervo

FASE I
1. INVENTARIO Y FICHAS TÉCNICAS DE LA PIEZA

a. Se hará el cotejo físico de las piezas de acuerdo al documento "Inventario de la colección Museo de Arte Religioso Colonial"	Realizado junto con el Lic. Rubén Henríquez Jefe del Departamento de Control y Registro de Bienes Culturales de la Dirección de Patrimonio Histórico
b. Cada obra irá precedida de la sigla correspondiente a su procedimiento o naturaleza artística (código del INAC)	MARC-0055
c. Título más seguro y reconocido de la obra (o en su caso "sin título")	Candelabro
d. Lugar donde se realizó la obra	desconocido
e. Fecha de realización - lo más exacta posible día, mes y año - o atribución de la obra	desconocido
f. Materia, procedimiento, técnica y soporte de la obra	Metal
g. Medidas (altura x anchura x profundidad)	55.5 cm x 13 cm (Diámetro)
h. Firmado y rubricado, si lo está, y el lugar donde está en la obra	desconocido
i. Si aparece fechada la obra por su autor y donde.	desconocido
j. Otras firmas, signos o inscripciones en la obra	desconocido
k. Procedencia y propietario actual*	MARC
l. Número de catálogo del museo propietario de la obra, o de la Colección o de la Fundación*	MARC-0055 S/C

*(suministrado por el INAC), **Recomendaciones del Lic. Erín Herrera, Restaurador

7. MARC 0076 Pastorcito



INVENTARIO POR PIEZA

PREPARADO ZUNI CUERVO			
No. de Inventario	Descripción	Técnica	Código de la Pieza
MARC-0076	Pastorcito	Escultura en Madera Policroma	S/C
UBICACIÓN	Lugar	Oficina	Verificado
Ciudad de Colón	Aduana de Portobelo	Sala de Exhibición	Zuni Cuervo

FASE I

1. INVENTARIO Y FICHAS TÉCNICAS DE LA PIEZA

a	Se hará el cotejo físico de las piezas de acuerdo al documento "Inventario de la colección: Museo de Arte Religioso Colonial"	Realizado junto con el <i>Lic. Rubén Henríquez</i> Jefe del Departamento de Control y Registro de Bienes Culturales de la Dirección de Patrimonio Histórico
b	Cada obra irá precedida de la sigla correspondiente a su procedimiento o naturaleza artística (código del INAC)	MARC-0074
c	Título más seguro y reconocido de la obra (o en su caso "sin título")	Pastorcito
d	Lugar donde se realizó la obra	desconocido
e	Fecha de realización - lo más exacta posible - día, mes y año - o atribución de la obra.	Siglo XVIII
f	Materia, procedimiento, técnica y soporte de la obra.	Madera tallada
g	Medidas (altura x anchura x profundidad)	18.5 cm x 6 cm
h	Firmado y rubricado, si lo está, y el lugar donde está en la obra.	desconocido
i	Si aparece fechada la obra por su autor y donde.	desconocido
j	Otras firmas, signos o inscripciones en la obra.	desconocido
k	Procedencia y propietario actual*	MARC
l	Número de catálogo del museo propietario de la obra, o de la Colección o de la Fundación*	MARC-0076 S/C

*(suministrado por el INAC), **Recomendaciones del *Lic. Erín Herrera*, Restaurador



1. 1999.9.24

9. MARC 0092 Imagen de vestir



INVENTARIO POR PIEZA

PREPARADO ZUNI CUERVO

No. de Inventario	Descripción	Técnica	Código de la Pieza
MARC-0092	Imagen de Vestir	Talla en Madera	S/C
UBICACIÓN	Lugar	Oficina	Verificado
Ciudad de Panamá	Museo M.A.R.T.A	Depósito	Zuni Cuervo

FASE I

1. INVENTARIO Y FICHAS TÉCNICAS DE LA PIEZA

a. Se hará el cotejo físico de las piezas de acuerdo al documento "Inventario de la colección Museo de Arte Religioso Colonial"	Realizado junto con el <i>Uc. Rubén Henríquez</i> Jefe del Departamento de Control y Registro de Bienes Culturales de la Dirección de Patrimonio Histórico.
b. Cada obra irá precedida de la sigla correspondiente a su procedimiento o naturaleza artística (código del INAC)	MARC-0092
c. Título más seguro y reconocido de la obra (o en su caso* sin título*)	Imagen de Vestir
d. Lugar donde se realizó la obra	desconocido
e. Fecha de realización - lo más exacta posible, día, mes y año - o atribución de la obra	desconocido
f. Materia, procedimiento, técnica y soporte de la obra	Talla en Madera
g. Medidas (altura x anchura x profundidad)	75 cm X 31 cm X 22 cm
h. Firmado y rubricado, si lo está, y el lugar donde está en la obra	desconocido
i. Si aparece fechada la obra por su autor y donde.	desconocido
j. Otras firmas, signos o inscripciones en la obra	desconocido
k. Procedencia y propietario actual*	MARC
l. Número de catálogo del museo propietario de la obra, o de la Colección o de la Fundación*	MARC-0092 S/C

* (suministrado por el INAC); ** Recomendaciones del *Uc. Erín Herrera*, Restaurador.

10. MARC 0107 San Francisco de Asís



INVENTARIO POR PIEZA
PREPARADO ZUNI CUÉRVO

No. de Inventario	Descripción	Técnica	Código de la Pieza
MARC-0001	San Francisco de Asís	Óleo sobre madera	4-ESC-x-00063
UBICACIÓN	Lugar	Oficina	Verificado
Ciudad de Panamá	Museo M.A.R.T.A.	Depósito Caja#8	Zun. Cuervo

FASE I

1. INVENTARIO Y FICHAS TÉCNICAS DE LA PIEZA

a. Se hará el cotejo físico de las piezas de acuerdo al documento "Inventario de la colección: Museo de Arte Religioso Colonial"	Realizado junto con el Lic. Rubén Henríquez jefe del Departamento de Control y Registro de Bienes Culturales de la Dirección de Patrimonio Histórico.
b. Cada obra irá precedida de la sigla correspondiente a su procedimiento o naturaleza artística (código del INAC).	MARC-0001
c. Título más seguro y reconocido de la obra (o en su caso "sin título").	San Francisco de Asís
d. Lugar donde se realizó la obra	desconocido
e. Fecha de realización - lo más exacta posible: día, mes y año - o atribución de la obra.	Siglo XVIII
f. Materia, procedimiento, técnica y soporte de la obra.	Óleo sobre madera
g. Medidas (altura x anchura x profundidad)	21cm h x 18.5 cm
h. Firmado y rubricado, si lo está, y el lugar donde está en la obra.	desconocido
i. Si aparece fechada la obra por su autor y donde.	desconocido
j. Otras firmas, signos o inscripciones en la obra.	En la parte posterior directo sobre la madera tiene el nombre de la pieza San Francisco de Asís, siglo XVIII, y el número de inventario MARC-0001, "PL.", varios masking tape, una etiqueta con el código 4ESC-x-00063 una etiqueta pequeña con el número 83.
k. Procedencia y propietario actual*	MARC
l. Número de catálogo del museo propietario de la obra, o de la Colección o de la Fundación*.	MARC-0001 4-ESC-x-00063

*(suministrado por el INAC);**Recomendaciones del Lic. Erin Herrera, Restaurador.